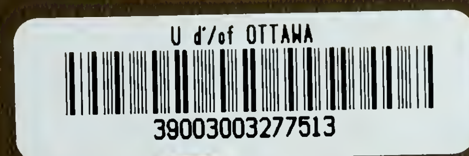


HOLBERG

CONSIDÉRÉ COMME IMITATEUR

DE

MOLIÈRE

PARIS. — IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9

HOLBERG

CONSIDÉRÉ COMME IMITATEUR

DE

MOLIERE

THÈSE PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

A. LEGRELLE

Licencié en droit et licencié ès lettres
Docteur en philosophie de l'Université d'Iéna

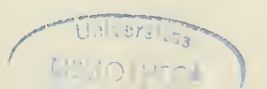
PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

—

1864



A

MONSIEUR E. CARO,

Inspecteur de l'Académie de Paris,
Maître de conférences à l'École normale supérieure.

Hommage de son élève

A. L.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

FIN DE LA TABLE.

HOLBERG ET MOLIÈRE.

CHAPITRE PREMIER.

QUE HOLBERG A IMITÉ MOLIÈRE.

C'est aujourd'hui un fait définitivement acquis à l'histoire littéraire que Molière n'a point laissé d'école directe et immédiate en France. La succession des hommes de génie a cela de particulier qu'elle effraye et décourage ceux-là mêmes qu'elle devrait surtout tenter et, le plus souvent, n'est pas recueillie. Ce ne sont pas seulement les grands prédicateurs du dix-septième siècle qui, oubliant l'auteur du *Misanthrope* à force de scrupules contre l'auteur du *Tartuffe*, épuisent contre Molière les rigueurs de l'éloquence chrétienne. Il y a un instant où la France semble sur le point de le méconnaître. Le public parisien déserte peu à peu son théâtre, et rend sa faveur aux comédiens italiens abandonnés par lui dans un court transport d'enthousiasme. Quant à la comédie française proprement dite, on la voit

brusquement quitter, avec Regnard et Dancourt, la société des honnêtes gens et l'étude sérieuse des caractères pour se jeter dans la complication des intrigues d'un monde interlope. Une fois détournée de l'observation psychologique et de la haute morale, elle tend de plus en plus à se réduire à l'art mesquin des petits vers élégants et des détails ingénieux. Il faudra, en somme, que tout un siècle s'écoule avant que Beaumarchais rende à la France la pleine et rare jouissance du véritable génie comique.

I. Durant ce long interrègne de la grande comédie, Molière cependant n'avait perdu ni en influence ni en gloire. Sorti de bonne heure de France, les suffrages de l'Europe entière l'avaient dédommagé du demi-délaissement où pour une courte période le laissait tomber la frivolité parisienne. Si nous ne possédions sur cette histoire de Molière à l'étranger, je ne veux pas dire, de Molière en exil, les documents les plus précis, nous nous ferions difficilement une juste idée de la promptitude merveilleuse avec laquelle son nom et ses œuvres se répandirent au dehors. Pendant tout le dix-huitième siècle, il n'y eut guère un peuple en Europe qui ne fit les plus louables efforts pour adapter au point de vue particulier de son goût poétique et de ses mœurs le théâtre de Molière, et y surprendre, s'il était possible, le secret de la bonne comédie. Aucun ne réussit, il est vrai, mais tous eurent du moins l'honneur d'avoir tenté, et le *Misanthrope* de même que le *Tartuffe*, traduits et lus sous toutes les latitudes, firent dès lors partie de ce qu'on pourrait appeler la bibliothèque de l'humanité. Une histoire complète de cette universelle émulation serait l'un des chapitres d'histoire littéraire les plus curieux et les plus instructifs qu'on pût écrire aujourd'hui, et il y aurait certes plus d'une piquante leçon de morale ou de goût à tirer d'une si inépuisable variété de rapprochements. Notre intention toutefois, au début d'une étude

toute spéciale, ne saurait être, on le comprendra, que d'indiquer à larges traits, et comme à vol d'oiseau, les principales directions et les grandes époques de cette influence vraiment cosmopolite.

La cour d'Angleterre semble avoir été la première à accueillir, en les dénaturant singulièrement, à la vérité, quelques-unes des œuvres de ce tapissier comédien que la cour de Louis XIV avait daigné trouver plaisant. Dès 1670, à l'époque du voyage diplomatique de la duchesse d'Orléans, Molière était en possession de divertir l'aristocratie anglaise. Sous l'influence personnelle de Charles II et de Jacques II, on vit toute une école de poëtes comiques se former à Londres avec l'ambition déclarée de faire, si j'ose dire ainsi, du Molière. Rompant ouvertement avec la tradition de Shakespeare, l'école nouvelle imagina de reprendre, presque un à un, les sujets de comédie les plus heureusement traités chez nous. Le duc de Newcastle et Dryden transformèrent la première pièce de Molière, *l'Étourdi*, sous le titre de *sir Martin Marplot*. A *l'Étourdi*, Dryden ajouta un *Amphytrion* de sa façon. Wicherley, qui, ainsi que Vanbrugh, avait séjourné à Paris, reproduisit l'Agnès de *l'École des femmes* dans sa *Country-wife*, puis, dans son *Plain dealer*, le héros lui-même du *Misanthrope*. D'un galant homme égaré à la cour, il avait fait un capitaine de vaisseau loyal et bourru, exploité misérablement par une fille de mauvaise vie. De même, Shadwell, après avoir accommodé au goût de ses contemporains *les Précieuses ridicules*, *les Fâcheux* et *Don Juan*, acheva de se déclarer l'élève de Molière, ou plutôt son correcteur, car ses préfaces le disent, en remaniant son *Avare*. *L'Avare* de Shadwell ne se peut bien comparer qu'au *Misanthrope* de Wicherley. C'est une farce vulgaire, épicée de gros mots et compliquée d'une surcharge de basses intrigues. De tous ces premiers imitateurs anglais de Molière, le moins indigne et le moins

cynique, c'est assurément Congrève. Congrève a le sentiment du dialogue comique, et si ses pièces sont pleines de réminiscences de Molière, du moins ces réminiscences sont-elles assez ingénieusement distribuées entre les différentes scènes pour ne point trop choquer le lecteur français par l'indiscrétion d'une contrefaçon aussi évidente que maladroite. Ainsi, dans *Love for love*, je trouve bien la scène entre don Juan et M. Dimanche, une conversation analogue à celle de Frosine et d'Harpagon, sans compter un avocat ridicule et pourchassé. Mais tout cela n'en laisse pas moins à l'écrivain anglais le mérite de n'avoir tiré que de sa seule imagination toute sa combinaison dramatique.

Il faut attendre une cinquantaine d'années pour voir le goût s'épurer un peu en Angleterre, et Molière apprécié par nos voisins d'une manière plus digne de lui. Le quatrième numéro de la *Gazette littéraire* de l'abbé Prévost, *le Pour et le contre*, l'une des premières et la plus modeste peut-être des *Revues* qui aient contribué à nouer des relations intellectuelles entre l'Angleterre et la France, est tout entier consacré aux succès nouveaux que Molière obtenait dans la capitale britannique vers 1733. On y voit que les Anglais eux-mêmes reprochaient alors à la France son espèce d'indifférence pour l'écrivain qui eût déjà dû être le plus populaire de ses poëtes. Une édition de luxe de Molière venait d'être publiée à Londres, et l'éditeur avait mis chacun des chefs-d'œuvre du poëte à l'adresse de quelque grand seigneur anglais. Fielding, l'année même où se faisait cette publication aristocratique, c'est-à-dire en 1732, avait traduit et revu *le Médecin malgré lui*, pour le faire paraître sur la scène de Drury-Lane, et le *Mock Doctor* partagé en vingt scènes à la manière de Shakespeare, et non plus en trois actes, comme l'avait imaginé Molière, renforcé en outre de neuf couplets d'opéra-comique, avait fait courir toute la ville. Le facile succès obtenu par cette ébauche,

où la fantaisie s'allie si étroitement au grotesque, décida le futur auteur de *Tom Jones* à appliquer à d'autres pièces de Molière le même système de retouches, et ce fut ainsi que, dès cette même année 1732, *l'Avare*, sous le titre nouveau de *The miser*, eut à Londres trente-trois représentations à peu près consécutives. Il y a dans cette hardie refonte d'un chef-d'œuvre si cavalièrement exécutée par Fielding quelques traits nouveaux qui ne manquent ni d'originalité ni de comique. L'Angleterre ne s'évertuait plus uniquement à plaquer sur le texte de Molière l'agrément d'obscénités de toute espèce. Quelques beaux vers de Thompson, ainsi qu'un bref, mais décisif éloge de Garrick achèveraient de montrer au besoin qu'au dix-huitième siècle le public anglais était enfin digne d'entendre et capable de goûter notre grand poëte. Mais c'est surtout en ouvrant le théâtre de Sheridan que nous trouvons, dans l'une des pièces où l'inspiration de Molière a le plus porté bonheur à un écrivain comique, la preuve la meilleure de ce grand progrès accompli par le goût public en Angleterre. Il n'est pas besoin de lire avec beaucoup d'attention ce chef-d'œuvre d'esprit et de verve qui s'appelle *The school for scandal*, pour y reconnaître des traces continuelles et presque des fragments de trois pièces de Molière, *l'École des femmes*, *le Misanthrope* et *le Tartuffe*, et il est évident que Sheridan s'est fait et reste le débiteur de Molière pour des portions considérables de l'une des comédies d'intrigue les mieux conduites et les plus spirituelles qu'on ait jamais écrites.

L'Allemagne serait peut-être assez en droit de disputer à l'Angleterre l'honneur d'avoir été la première étape de Molière sortant de France. Non-seulement en effet, pendant le carnaval de 1680, la petite cour de l'Électeur de Saxe, en résidence à Torgau, se fit représenter durant cette courte saison de fêtes les sept ou huit œuvres capitales de

Molière, mais encore dix ans plus tôt on avait imprimé à Francfort une première traduction, fort mauvaise, il est vrai, de quelques-unes de ses comédies. La seule année 1694 était destinée à en voir paraître jusqu'à deux à la fois, déjà moins incomplètes et surtout bien moins infidèles. L'une est datée de Nuremberg et a pour éditeur Daniel Tauber. Cette traduction est accompagnée d'une édition française. La seconde, plus connue, fut publiée par la troupe de maître Veltheim, aussitôt après sa mort, conformément à la tradition et au répertoire qu'il avait fondés. Molière fut donc, fort avant la fin du dix-septième siècle et même encore de son vivant, traduit et joué plus d'une fois au delà du Rhin. Mais ce ne fut qu'au siècle suivant que le zèle de ses imitateurs, moins prompt que celui des comédiens et des traducteurs, devait enfin s'appliquer à l'étude de son théâtre avec l'espérance plus ou moins avouée de faire sortir de cette étude la comédie germanique.

Ce n'est point ici le lieu de raconter l'histoire de cette école de Leipzig, qui, sous la direction du célèbre Gottsched, se proposait alors, par une habile imitation du théâtre français, de donner une littérature dramatique à son pays. Je ne saurais cependant omettre de signaler d'une manière toute spéciale les tentatives d'une école aux yeux de laquelle Molière représentait la perfection de la haute comédie, et qui longtemps s'épuisa en efforts consciencieux pour lui dérober une étincelle de son génie. A côté de Gottsched et de sa femme, son habile amie, comme il aimait à l'appeler, on voyait figurer dans ce groupe des noms jusqu'alors fort inconnus : Krueger, Straube, Uhlich, Mylius, Gellert, Gottlieb Fuchs et Lessing encore adolescent. L'école avait des ramifications avec le reste de l'Allemagne et même avec l'étranger. Les rédacteurs, par exemple, des *Bremer-Beitræge*, l'une des gazettes littéraires les plus influentes de l'époque, composaient en réalité à Brême une fraction du groupe lit-

téraire de Leipzig. Le licencié de Quistorp, établi à Rostock, Élias Schlegel, plus tard secrétaire de légation à Copenhague, pouvaient encore passer pour des membres correspondants de cette société fondée en vue de la réforme du théâtre germanique. Gottsched avait tenu à donner à ses jeunes et vaillants collaborateurs une scène pour produire leurs œuvres et une troupe d'acteurs pour les jouer. Profitant du désintéressement et du patriotisme littéraire de la plus grande actrice du temps, la Neuber, il l'avait décidée à se fixer à Leipzig. C'était la première fois qu'une ville en Allemagne voyait un théâtre régulier et populaire s'établir dans ses murs. Sur cette scène où, dans une représentation solennelle, Arlequin venait d'être brûlé en effigie, parurent alors, à côté des héros et des héroïnes de Racine, les valets et les grotesques de Molière. Pendant que le licencié de Quistorp se moquait des plaideurs et des médecins, Gellert et madame Gottsched attaquaient les hypocrites et l'hypocrisie. Madame Gottsched traduisait encore *le Misanthrope*, tandis que Krueger refaisait *le Tartuffe*. Lessing, qui pour la première fois peut-être allait placer le nom de Molière à côté de celui de Shakespeare, composait d'après sa méthode et presque avec ses personnages les premières comédies que nous avons de lui, *le Jeune savant*, *les Vieilles filles*, *le libre Penseur*, *le Misogyne*, *Damon ou l'amitié véritable*. Élias Schlegel lui empruntait l'idée et jusqu'aux bons mots de ses pièces. Les deux vers du *Misanthrope* qu'il a justement inscrits en tête de *der Geheimnissvolle* contiennent en germe toute la comédie. Dans celle qu'il a intitulée *der Muessiggænger*, il y a des souvenirs évidents de la scène du sonnet d'Oronte. Partout, en un mot, soit à la surface soit au fond des œuvres de l'école de Gottsched, se retrouvent la préoccupation et l'étude de Molière.

Mais ce n'est pas seulement à Leipzig qu'on le rencontre pendant cette période de l'histoire littéraire de l'Allemagne.

De Hambourg à Vienne, il ne cesse de fournir à de nombreux traducteurs la matière inépuisable de traductions indéfiniment renaissantes. Sur tous les grands théâtres il est joué par tous les grands acteurs. C'est Eckhof, c'est Ackermann, c'est Schrœder, c'est Iffland qui se disputent à l'envie ses principaux rôles. C'est à ses pièces qu'ont recours tous les directeurs de théâtre dans l'embarras. Les affiches de cette époque nous le montrent partout en possession de fournir à chaque représentation la pièce finale, celle qui avait pour but de retirer un peu au spectateur l'odeur du sang versé à si larges flots dans ces boucheries héroïques où les pasquinades alternaient avec les supplices et où l'on voyait, par exemple, Charles XII faire le bel esprit avec Arlequin. On le jouait jusque dans les écoles, sous le masque décent d'une honnête latinité. Ce fut le cas, à Celle, en Hanovre, des *Fourberies de Scapin*. Gœthe, lui-même, qui de son propre aveu, à dix-huit ans, s'était fait dans ses *Mitschuldigen* l'imitateur encore bien inexpérimenté de Molière, et l'interprète, bien précoce, par malheur, de ses passions, jouera un peu plus tard devant la petite cour de Weimar le rôle de Lucas du *Médecin malgré lui*. Il ne lui manqua même pas la bonne fortune d'une attaque violente, et il se trouva à Hambourg un pasteur protestant, Gœtze, qui tint à ne pas laisser à Bossuet seul le regret d'avoir poussé envers Molière la rigueur jusqu'à la dureté. Ces excès de langage eurent le sort qu'ils méritaient et qui leur revient d'ordinaire. Loin de diminuer le prestige de Molière de l'autre côté du Rhin ils ne firent que le consacrer et l'accroître.

Il n'était guère arrivé plus tard en Italie qu'en Allemagne, et surtout il n'y avait pas moins vite réussi. Dès les premières années du dix-huitième siècle, nous voyons Riccoboni, le Lelio de la comédie italienne de Paris, se préoccuper des moyens de relever l'art de la comédie dans son

pays à l'aide des modèles laissés par Molière. On sait assez que Riccoboni n'exécuta pas cette entreprise trop visiblement au-dessus de ses forces, mais son idée ne devait pas être perdue pour l'Italie. En attendant que Goldoni se présentât pour la reprendre en son propre nom et la mener à bien, nous voyons les principales pièces du maître français traduites ou refondues en Italie. Dès 1698, paraît à Leipzig sous le nom de Nicola di Castelli l'une des premières traductions italiennes de son théâtre. En 1740, Weidmann la réimprime dans la même ville en quatre volumes. Seize ans plus tard, Gozzi traduit encore Molière en italien, d'après la récente édition donnée par David. *L'Avare*, *les Précieuses ridicules* passent même dans les dialectes et les patois populaires de l'Italie. Cependant ce flot de traductions plus ou moins littérales n'entrave en rien l'émulation plus noble des imitateurs. Dès 1711, *le Tartuffe* est réduit en trois actes et approprié à la scène italienne par Girolamo Gigli sous le nom de *il Don Pilone*. Mais c'est peut-être, à vrai dire, la critique qui pendant la première moitié du dix-huitième siècle me paraît avoir fait le plus en Italie pour le retentissement du nom de Molière. Il faut voir le respect extrême et les protestations réitérées d'admiration dont le parti même qui s'était donné pour mission de combattre l'influence française se plaît à entourer Molière, comme l'un de ces hommes rares et supérieurs que l'étonnante nouveauté de leur génie a placés du premier coup au-dessus de toutes les controverses. Il suffit notamment d'ouvrir la *Frusta letteraria* de Baretti pour reconnaître avec quelles précautions laudatives la cause de Molière était alors séparée en Italie de celle de tous les écrivains comiques qui prétendaient marcher sur ses traces. L'idée seule qu'un partisan des Français a pu se contenter de proclamer Goldoni un peu inférieur à Molière révolte Baretti. Il s'élève de toute sa force contre une pareille assertion et ne doute pas que l'auteur ne revienne un

jour sur une opinion aussi légère. Goldoni seul, en un mot, est l'objet ou plutôt la victime de cette polémique littéraire engagée au profit du génie spécial de l'Italie et des improvisations fantastiques de Gozzi.

Nous n'avons pas naturellement à apprécier ici le talent si remarquable dont Goldoni a fait preuve en essayant de s'assimiler quelques-uns des principaux procédés de Molière, ni à nous demander si vraiment, comme le soutenait Denina, il a su se faire le rival de son maître, ou si tout au contraire, ce qu'affirmait Baretti, il ne s'est approché de lui que de très-loin. Ce qui n'est contesté par personne, c'est que Goldoni est avant tout un disciple de Molière. Ses intéressants *Mémoires* ne laissent aucun doute sur l'étendue de la dette qu'il a contractée envers la comédie française. Au moment où, entrant en France, il franchit le Var, c'est l'ombre de Molière qu'il invoque pour qu'elle lui serve de guide dans son nouveau pays. Ce serait du reste un signe fort clair de sa prédilection que la pièce qu'il fit jouer à Turin en 1751, sous le titre de *Il Moliere*, et où, pour la première fois probablement, les tracas domestiques et l'histoire même de Molière se trouvaient directement mis en scène ; tentative hardie assurément, mais qui n'en fut pas moins reprise quelques années plus tard par l'abbé Chiari dans sa comédie en vers intitulée *Moliere marito geloso*. Qu'on lise au surplus quelques comédies de Goldoni, par exemple *Don Giovanni Tenorio* ou bien encore *la Donna di testa debole*, que je signale au hasard entre bien d'autres, et l'on saura pertinemment à quoi s'en tenir sur les obligations qui l'unissent à Molière. Or ce n'est point pour le maître un médiocre honneur que de compter un pareil disciple. Le théâtre de Goldoni n'a pas cessé depuis un siècle de donner à l'Italie le divertissement de la bonne comédie, et aujourd'hui encore, comme il y a cent ans, nul n'est en état de lui disputer dans son pays la souveraineté comique. A l'heure

qu'il est, le rire de l'Italie n'est toujours qu'un écho indirect et prolongé du génie de Molière.

Je ne sais s'il passa les Pyrénées d'aussi bonne heure que les Alpes. Il est à croire cependant que Philippe V ne manqua pas de l'introduire avec lui à l'Escurial, à supposer qu'il n'y fût pas déjà parvenu longtemps avant lui. Toutefois durant cette longue période d'agonie littéraire que résument assez bien les noms de Cañizarès et de Zamora, on ne voit pas que Molière ait donné à la péninsule hispanique l'envie de l'imiter. Nous savons seulement que, vers le milieu du dix-huitième siècle, *le Tartuffe*, traduit en portugais par le capitaine Manoel de Sousa, fut joué à Lisbonne aux applaudissements de la foule. Mais en Espagne il nous faut arriver jusqu'en 1760 ou 1765, pour voir *le Misanthrope* et *l'Avare* inspirer enfin la pensée de régénérer sur leur exemple la comédie nationale.

Il y a deux noms qui se présentent d'eux-mêmes toutes les fois qu'on parle de l'influence du théâtre français chez nos voisins d'au delà des Pyrénées ; ce sont ceux de Moratin et d'Yriarte, auxquels il convient peut-être d'ajouter encore celui de Ramon de la Cruz, qui non-seulement s'avisa le premier d'écrire des comédies à l'usage du peuple et d'après les mœurs du peuple, mais qui encore appliqua à cette comédie populaire plus d'un procédé de notre comédie régulière. Toutefois c'est surtout à Moratin, le fils du poëte tragique, qu'il faut rapporter le premier dessein de substituer aux vieilles libertés de la comédie espagnole, libertés choquantes dans un temps de mœurs bourgeoises et paisibles, libertés compromises d'ailleurs par les exagérations des poëtes de troisième ordre, l'économie plus savante et le mouvement mieux réglé de la comédie de Molière. Venu dès sa jeunesse à Paris et lié étroitement avec Goldoni, Moratin s'était sans doute laissé principalement entraîner par le poëte italien à ces vastes projets de réforme

dramatique et à la haute ambition de donner un Molière à son pays. Son intention n'est point douteuse. Il proclame lui-même dans ses préfaces, et de la façon la moins ambigüe, la nécessité de mettre pour quelque temps la comédie de l'Espagne à l'école de celle de la France. En un mot, il se place à la tête des *afrencesados* littéraires, véritables précurseurs des *afrencesados* politiques. Rien donc de moins surprenant après cela que ces continuels reflets du théâtre de Molière, qui semblent se jouer, pour ainsi dire, à la surface de ses principales œuvres.

Qu'on prenne par exemple *la Mogigata*, écrite sur la fin extrême du dix-huitième siècle. *La Mogigata*, c'est la femme hypocrite, un sujet qui devait tenter bien des femmes auteurs, depuis l'honnête madame Gottsched, qui le traita sous ce titre à la fois pompeux et familier, *die Pietisterei in Fischbein-Rocke*, jusqu'à la femme d'un esprit si ingénieux et si parisien, à laquelle nous devons *Lady Tartuffe*. La pièce de Moratin n'est pas seulement satirique. La question du degré de liberté qu'il convient d'introduire dans l'éducation des femmes s'y trouve également débattue dans le développement même des caractères et par le seul jeu des événements. Nous avons donc ici non-seulement un pendant au *Tartuffe*, mais encore une suite à *l'Ecole des Femmes*. On retrouverait de même dans *il Cafè*, plus connu peut-être sous son second titre de *Comedia nueva*, comme un dernier retentissement de la longue guerre faite par Molière au pédantisme. Plus tard Moratin, de disciple se faisant simple traducteur, voulut faire jouer à Madrid les œuvres elles-mêmes de Molière, qui paraissent en effet y avoir été assez peu jouées avant lui. Il traduisit donc, mais sans se refuser de grandes libertés d'arrangement, *l'Ecole des Maris* et *le Médecin malgré lui*, qui, en 1812 et en 1814, réconcilièrent l'Espagne avec l'influence française, au moins en matière de comédie. Mort à Paris, Moratin fut

enterré non loin de Molière. Il avait droit à l'honneur de ce dernier et symbolique rapprochement.

Je n'ai parlé jusqu'ici que des grands peuples. Je pourrais également montrer la participation très-active des nations secondaires à ce beau zèle dont l'Europe entière, égayée et instruite par Molière, se prit tout à coup pour le génie comique. Contentons-nous de suivre un instant sa piste le long du littoral de la mer du Nord, jusqu'à la Baltique.

Nous le voyons d'abord et de très-bonne heure naturalisé à Amsterdam par l'empressement des contrefacteurs. Mais un fait plus curieux et moins connu, c'est que les éditions françaises ne suffisant pas, à ce qu'il paraît, à la curiosité ignorante des classes moyennes, on le traduisit presque immédiatement en langue flamande. Nous connaissons le traducteur, et ce n'est point absolument un inconnu dans l'histoire littéraire. C'est un poëte anversois, Adrien Peys, également connu par des traductions de Corneille et de Rotrou. Je n'inscris ici à la suite de la Flandre le Danemark que pour mémoire, puisque précisément l'objet de mon travail est de montrer le rôle considérable et tout exceptionnel que Molière a joué dans la littérature et l'histoire des mœurs en Danemark. On verra qu'au surplus Molière n'avait pas eu besoin d'attendre que la vocation comique de Holberg se déclarât pour être applaudi par delà le Grand Belt. Au delà du Sund en même temps, à la cour de Stockholm, son succès était le même qu'à Copenhague, et devant Charles XII on jouait le *Bourgeois gentilhomme* avec tout le luxe désirable de mise en scène.

Si nous quittons la Scandinavie pour la Pologne, jamais peut-être les affinités de caractère qui ont créé entre cette avant-garde de l'univers slave et la France une si vieille tradition de sympathies, ne se firent mieux jour qu'à propos des principales œuvres de notre poëte.

Un ingénieux écrivain a déjà fait connaître avec quel succès *le Mariage de Figaro* avait été accueilli par l'aristocratie polonaise, presque aussitôt que par la cour de Trianon. De même, dès le premier jour, la vogue de Molière fut extraordinaire d'un bout à l'autre de la Pologne, et j'en veux donner une preuve bien simple : les noms de ses traducteurs, seulement pendant le dix-huitième siècle. Le hasard me permet d'en nommer jusqu'à sept, Bielawski, Bohomolec, Jean Boudoin, Wichlinski, Albert, Boguslawski et Zablocki ; et, comme je ne fais ici que communiquer ce qu'une heureuse fortune m'a livré, il est plus que probable que la liste n'est pas complète. Enfin, dès 1757, Molière était traduit à Moscou. M. de Soleinne, parmi les curiosités dramatiques de toute sorte qu'il avait réunies dans sa bibliothèque, possédait une traduction russe du *Tartuffe*, portant ce millésime et le nom de cette ville. Après cela, il devient peut-être un peu moins impossible de s'expliquer et d'accepter un fait, au premier abord assez incroyable, que rapporte Cailhava. Un voyageur du temps, le baron de Tott, aurait vu jouer une pièce de Molière au fond de la Tartarie, à peu près vers le milieu du dix-huitième siècle. Sans doute un pareil exemple de propagande littéraire paraîtra à beaucoup de bons esprits tenir un peu trop du merveilleux. N'y aurait-il pas cependant quelque hardiesse d'incrédulité à le rejeter d'une manière absolue? Qu'on songe que Werther a fourni en Chine des sujets dans les manufactures de porcelaine, et que Beaumarchais n'a pas seulement été joué de son vivant à Varsovie, mais encore par des acteurs et devant des spectateurs hindous.

Au dix-neuvième siècle, la situation de Molière en Europe, tout en se modifiant, s'agrandit encore. Il se pourrait qu'au premier abord on fût tenté de compter au nombre des causes diverses de cet accroissement de renommée

notre occupation continentale, tant il est naturel de supposer Molière partout où pénètrent le génie et la puissance de la France. Cependant, en fait, cette prise de possession passagère de la plus grande partie de l'Europe par nos armées (qui, pour le dire en passant, a beaucoup plus nui qu'ajouté à notre ascendant littéraire), ne paraît en aucune façon avoir servi la gloire déjà européenne de Molière. L'auteur de tant de chefs-d'œuvre ne partagea pas même la bonne fortune de Nicolo, de Boieldieu, de Grétry, de Berton, dont la musique, de compagnie avec le drapeau tricolore, fit en dix ans le tour de l'Europe. Il est vrai que Madrid, la capitale de la dévote Espagne, eut alors occasion de voir jouer *le Tartuffe*. Mais à Berlin, par exemple, les registres du théâtre de la cour ne signalent, pendant les deux années que dura l'occupation française, qu'une véritable avalanche d'opéras comiques et une notable recrudescence de goûts chorégraphiques. Je regrette peu, au surplus, que Molière n'ait eu qu'une très-faible part dans ces représentations par ordre et ces applaudissements de commande.

La raison principale de cet élan nouveau d'admiration qui depuis cinquante ans s'est manifesté à peu près partout pour Molière, ce fut le retour de la France elle-même vers le plus vrai et le plus profond de ses poëtes, le triomphe tardif, mais définitif, promis à Molière par Boileau. Il se peut qu'un concours célèbre institué par l'Académie française en 1769, et auquel des écrivains tels que Chamfort, Laharpe, Bailly, Gaillard, prirent part, ait contribué à marquer pour ce grand nom l'heure solennelle d'une sorte de consécration nationale. C'est du moins à peu près au début de notre siècle que nous voyons apparaître en France, si je puis dire ainsi, les premiers fanatiques de Molière. Au premier rang il en est deux surtout, fort connus de tous ceux qui lisent le grand poëte, Cailhava et Beffara. A Cailhava, esprit d'ailleurs assez

médiocre, nous devons deux volumes fort intéressants de recherches sur les sources du génie de Molière. Ce n'est point là un ouvrage d'une érudition très-sûre et d'une critique irréprochable, mais en définitive, nous n'avons rien de mieux sur la matière, et même nous n'avons guère autre chose. Le second de ces deux serviteurs dévoués de la gloire de Molière, Beffara, ancien commissaire de police, mit une admirable continuité de patience et un zèle vraiment officiel, quoique, cette fois, purement officieux, à rechercher des papiers de famille qui se trouvèrent être les plus importants du monde pour l'honneur du poëte. Justice fut faite enfin, et par un érudit d'une compétence toute spéciale, d'une vieille et odieuse calomnie qui pesait lourdement sur la mémoire de Molière, et l'admiration publique n'eut plus de scrupules à garder envers l'homme privé.

Jamais, d'ailleurs, moment n'avait été plus propice pour la pleine intelligence et la décisive victoire de son génie. Sans doute Molière est un esprit souverainement large et impartial. Il s'adresse et appartient vraiment à tous, et il a fait parler un trop beau langage à l'aristocratie pour n'être pas aussi lu et goûté par elle. Néanmoins je ne crois exprimer qu'une vérité presque banale en disant que Molière est avant tout le poëte des classes moyennes et du peuple. Il y a dans son génie un air de santé et je ne sais quelle robuste verdeur qui lui attireront toujours, et avec raison, ce me semble, l'épithète de démocratique, car on ne trouve guère dans l'atmosphère habituelle des cours une si mâle et si vigoureuse franchise. Voilà précisément pourquoi la France nouvelle devait surtout s'éprendre de Molière et l'élever plus haut que jamais. Ceux qui eussent jadis été ses égaux allaient composer l'immense majorité de ses lecteurs. Chaque père de famille de l'Empire ou de la Restauration crut ou voulut reconnaître le portrait de ses ancêtres

dans ces figures de la haute bourgeoisie parisienne du dix-septième siècle, les Orgons, les Aristes, tandis que les esprits les plus avancés et les plus impatients étaient eux-mêmes frappés par la violence dramatique de cette scène du pauvre dans *Don Juan*, qu'avait si longtemps confisquée la police. Molière devint dès lors le peintre par anticipation et le poëte par excellence de la France régénérée par la grande tempête politique de la Révolution.

La tempête littéraire qui passa sur notre pays de 1820 à 1830, et qu'on est convenu de qualifier de romantique, ne lui fut pas moins profitable. La polémique qui s'engagea alors entre les deux camps, et d'où la modération fut si souvent exclue, peut être appelée une de ces salutaires épreuves où les faibles se brisent, mais où se retrempent les forts. Tandis que Boileau, Racine et tant d'autres subissaient les périls d'une discussion passionnée, l'auteur du *Misanthrope* et du *Tartuffe* se voyait épargné d'un commun et tacite accord. Au milieu de ce déchaînement général contre les classiques qui ébranlait les plus illustres renommées, son nom restait en dehors de toutes les attaques. Il gagna donc en quelque sorte ce que d'autres purent perdre, et sortit comme agrandi encore aux yeux du public de cette crise littéraire. Enfin rapproché de Shakespeare, comme d'un génie de la même famille que le sien, c'est-à-dire à titre d'observateur attentif et sincère des passions humaines, c'est avec Shakespeare qu'il allait se trouver en quelque sorte appelé à partager l'empire du genre dramatique. Shakespeare devint le modèle de tous ceux qui aspirèrent désormais à peindre l'homme par ses grands côtés et dans ses entraînements héroïques. Molière fut l'idéal de tous ceux qui se proposèrent de montrer à nu les misères de la nature humaine et la ridicule trivialité de nos vices.

Cette appréciation plus flatteuse et plus équitable de la France ne pouvait manquer de produire en Europe un

mouvement ascendant d'admiration pour Molière. Il ne faut pas toutefois oublier de remarquer la transformation qui pendant cette nouvelle période s'opère dans le caractère de cette grande influence littéraire. Militante, pour ainsi dire, pendant tout le dix-huitième siècle, elle devient à peu près purement honorifique au dix-neuvième. En d'autres termes, l'Europe ne songe plus à refaire Molière : elle se contente de l'admirer. On ne le traduit plus guère, parce qu'en général il est devenu assez inutile de le traduire. On ne l'imite plus directement, parce qu'on a la tardive sagesse de désespérer d'y pouvoir réussir. Le premier feu d'enthousiasme est tombé. Qu'importe, puisqu'une sorte de vénération l'a remplacé ? Ne vaut-il pas mieux, après tout, être lu et joué qu'exposé sans cesse à la honte posthume des contrefaçons téméraires ? Ce n'est donc plus l'histoire de Molière revue et corrigée par l'Europe entière que nous avons à esquisser, c'est l'histoire de Molière placé et contemplé par l'ancien et le nouveau monde sur les plus hauts sommets de l'art et de la gloire. L'Allemagne et l'Angleterre vont nous montrer l'une après l'autre ces transitions fatales heureusement accomplies.

Ce furent les impertinents paradoxes de Wilhelm de Schlegel qui donnèrent en Allemagne le premier signal d'une recrudescence d'attention en faveur de Molière. L'heure était enfin venue où le génie critique de la race germanique allait le dédommager des torts, bien involontaires sans doute, qu'avait eus envers lui l'impuissance de son génie comique. Il y avait alors, je parle de l'époque qui suivit les attaques de Schlegel, il y avait dans une petite ville de l'Allemagne un vieillard illustre dont les menus propos allaient chaque jour s'ajouter les uns aux autres sur les registres d'un jeune ami, le fidèle Eckermann. Grâce aux révélations d'Eckermann, nous savons aujourd'hui quelle impression la fatuité de Schlegel avait produite sur l'auteur

de *Faust* et de *Werther*. Autant Schlegel lui paraissait ridicule, autant Molière lui semblait inimitable. Il aimait à l'appeler, non pas le premier dans son art, mais le modèle même de cet art, et il le relisait une fois tous les ans pour se rapprocher, disait-il lui-même, de la perfection du génie comique. Il n'est plus permis aujourd'hui à un ami de Molière d'ignorer les trois ou quatre appréciations ingénieuses et profondes qu'on trouve de ses principales pièces, sous une forme toute familière, dans ces causeries de Gœthe avec Eckermann[1]. Pour Gœthe, d'ailleurs, Molière, ce n'était pas uniquement l'idéal de la comédie, mais bien aussi l'une des âmes les plus nobles et les plus délicates qui eussent jamais honoré l'humanité.

Ce ne fut pas Gœthe seulement, ce fut toute l'Allemagne qui tint à témoigner par de nouveaux hommages de la complète inutilité de paradoxes aussi imprudents que ceux de Wilhelm de Schlegel. Malgré la traduction estimable, et complète, à deux comédies près, qui avait paru en 1752 à Hambourg, nos voisins ne pouvaient cependant pas encore se flatter, il y a trente ans, de posséder dans leur langue un Molière qui fût vraiment digne d'eux. Un éditeur d'Aix-la-Chapelle entreprit de combler cette lacune, et bientôt en effet parut, sous la direction de M. Lax, un Molière excellemment traduit tour à tour en vers et en prose, conformément à l'original, véritable monument de la patience allemande et témoignage significatif de sa persistante admiration. Qu'on ne croie pas au reste que l'Allemagne contemporaine se contente de relire Molière : elle se le fait jouer sur tous ses grands théâtres. J'ai eu moi-même l'occasion et le plaisir de voir M. Dawison s'essayer dans le rôle d'Harpagon. Dans ce théâtre de Dresde, sorte de temple

1. V la traduction de M. Emile Délerot (2 volumes, Charpentier). T. I, p. 215, 235, 243, 322, 331, 355 et T. II, p. 200, 363, 373.

royal de l'art dramatique, Molière, seul de tous les nôtres, a sa statue. Trois de ses personnages ont même été admis par M. Huebner à figurer sur la toile célèbre de cette même salle qu'on pourrait justement appeler la bannière de l'école romantique, et ce n'est pas là un si mince honneur qu'on le pourrait supposer, car Racine et Corneille en ont été exclus. On retrouverait ailleurs des exemples de cette préférence décidée de l'Allemagne pour Molière. A Stuttgard, pour ne citer qu'un fait, pendant une période où Racine n'apparaît que deux fois sur l'affiche, Molière l'occupe vingt et une fois[1]. Les marionnettes elles-mêmes, on en a la preuve, ont colporté ses pièces d'un carrefour à l'autre.

Un volume enfin ne serait pas de trop pour citer tous les écrivains qui dans la patrie de Schiller et de Gœthe ont parlé de Molière avec une respectueuse et ardente sympathie. Depuis M. Devrient, l'historien de l'art du comédien, jusqu'à M. Gervinus, l'historien de l'orgueil germanique, que la liste serait longue! M. Edouard Arnd notamment, dans sa récente histoire de la littérature française, a écrit quelques pages qu'il faudrait se hâter de traduire en France. Il n'y a pas même jusqu'au roman et au théâtre qui ne se soient emparés de la personne de Molière pour lui décerner les honneurs d'une sorte d'apothéose. M. Gutzkow, l'un des poëtes les plus célèbres de la jeune Allemagne, a écrit sous ce titre, *l'Original du Tartuffe,* et un peu d'après *il Moliere* de Goldoni, une comédie destinée à accroître encore le puissant effet de la pièce française et à redoubler notre indignation contre l'hypocrisie, en substituant au peu de précision d'un nom imaginaire la réalité accablante d'un grand nom historique et parlementaire, le président de Lamoignon. Quant à la nouvelle fantastique et bizarre que M. de Stern-

1. *De Paris à Bucharest*, par M. V. Duruy.

berg a consacrée à Molière, ce n'est pas une page biographique, c'est tout au plus le songe d'un visionnaire.

On ne s'attendrait peut-être pas à voir l'Angleterre, d'ordinaire absorbée par des préoccupations plus graves, lutter avec l'Allemagne d'admiration envers Molière, et oublier ses habitudes d'âpre patriotisme jusqu'à lui sacrifier, fort injustement du reste, Shakespeare. Si extraordinaire que ce spectacle puisse paraître, il est facile cependant de s'en donner la surprise agréable, en ouvrant, à la date de 1828, deux Revues anglaises qui venaient de se fonder. Dans le second tome du *Foreign Quarterly Review*, nous trouvons d'abord un long article de Walter Scott sur Molière, écrit à propos de la biographie, récente alors, de M. Taschereau, biographie qui paraît avoir eu, de l'Allemagne à l'Amérique, le plus grand retentissement. On ne saurait croire dans quels termes Walter Scott parle de l'auteur du *Misanthrope* et du *Tartuffe*. A deux reprises, il le nomme le prince de tous les poëtes comiques, et, pendant deux pages, il semble s'efforcer de mettre Shakespeare au-dessous de lui. Il y a certainement dans ce parallèle une injustice ou plutôt un simple malentendu. Walter Scott refuse à Shakespeare, pour le donner à Molière, le sceptre de la poésie comique, sous prétexte que Molière est seul un vrai poëte comique. C'est tout à fait un tort que d'attribuer un pareil monopole à Molière. Shakespeare est aussi à ses heures un poëte comique, absolument comme Molière. Seulement il a sa forme de comédie à lui, son domaine propre. Mais nier que dans cette comédie il soit le premier, c'est prétendre contester l'évidence elle-même. Il en faut dire à peu près autant de l'article qui parut presque simultanément dans le quatrième numéro de *l'Athenæum*, à propos d'une série de représentations que Mlle Mars venait de donner à Londres, et dont Molière avait fait en grande partie les frais. Dans ce nouvel

article, c'est encore Shakespeare qui augmente la gloire de Molière de tous les retranchements faits à la sienne[1]. Mais, je le répète, il y a la comédie de Shakespeare, de même qu'il y a la comédie de Molière, et ce serait bien plutôt les deux genres que les deux poëtes qu'il conviendrait de comparer, si l'on tenait absolument à comparer quelque chose. Je n'en signale pas moins ces quelques colonnes anonymes de *l'Athenæum* comme l'un des plus précieux suffrages obtenus par Molière à l'étranger.

De 1828 à 1863, Molière ne paraît nullement avoir déchu dans l'opinion du public anglais. Il suffit, pour s'en convaincre, d'avoir été témoin, au musée de Kensington, de la curiosité tout particulièrement provoquée parmi les visiteurs par les petites toiles où M. Leslie, et d'autres encore, ont essayé de traduire à l'aide du pinceau l'effet dramatique de quelques scènes populaires de notre poëte. L'année dernière encore, les élèves du collége d'Éton jouaient une de ses œuvres devant le prince de Galles et sa jeune femme, aux applaudissements de tous leurs camarades, et à quelques jours de distance, le « *speech day*, » à Harrow, était consacré à une représentation de mélanges dramatiques où figurait *le Bourgeois gentilhomme*. J'ajouterai même qu'un adolescent de la plus haute aristocratie n'avait pas dédaigné de se charger du modeste rôle de Covielle et de faire rire aux dépens du Grand Turc les défenseurs en titre de l'Empire Ottoman.

Toutefois ce n'est pas seulement au centre de l'Europe que depuis le commencement de ce siècle on peut reconnaître le progrès continu de Molière. Pendant qu'il pénétrait plus profondément dans la masse des peuples qui avaient été les premiers à le connaître, en Europe et même au delà, il arrivait à la frontière de nations qui ne le con-

1. We certainly have in comedy no name equal to Moliere.

naissaient point encore. J'ai déjà parlé des nombreux traducteurs qui, dès le dix-huitième siècle, mirent la Pologne en possession de Molière. J'en pourrais encore ajouter d'autres qui appartiennent au dix-neuvième. Il me suffira de mentionner en passant la traduction complète et véritablement définitive publiée en 1829 à Krzemieniec par M. Kowalski. Mais c'est en Russie surtout qu'il est intéressant de voir ses œuvres se répandre dans les plus anciennes publications périodiques, et le poëte jouer en quelque sorte le rôle d'avant-coureur de la civilisation française. Dans le *Courrier de l'Europe*, entre autres, en 1810, en 1822, on trouve des scènes du *Misanthrope* et de *l'École des Maris* traduites en vers russes. La première de ces pièces, transposée dans la langue nationale par Kokoschkine et publiée à Moscou en 1816, était en 1823 représentée avec un grand succès sur le théâtre russe de Saint-Pétersbourg, grâce surtout à Mlle Kolossof, une Célimène de l'école de Mlle Mars, et ces représentations n'avaient alors d'égales en éclat que celles du *Tartuffe* joué simultanément par la troupe française. Depuis, le public moscovite a sans doute fait tort à Molière de la faveur extraordinaire qu'il a accordée à Marivaux. Sous la Restauration il était encore tout entier à Molière. Une vogue aussi décidée rend moins invraisemblables les traces ou tout au moins les symptômes d'imitation de Molière qu'on peut relever çà et là dans Pouschkine. Ce n'est pas seulement que Pouschkine, dans son *Invité de pierre*, ait disputé à Molière le type de *Don Juan*. Il y a encore dans la conception morale de son *Baron avare* une frappante analogie avec cette scène célèbre entre Harpagon et Cléante, où pour la première fois peut-être l'éventualité de rapports scandaleux entre un père avare et un fils prodigue se trouve indiquée et décrite avec une salutaire recherche de violence. A peu près enfin vers le même temps, de 1835 à

1836, nous voyons également Molière en Valachie, où un traducteur du nom de Gika, livre à la curiosité des populations roumaines, entre autres pièces, les *Précieuses ridicules*.

Nous le retrouverions lu et admiré à cette époque dans le nouveau monde comme à l'orient de l'Europe. Dès 1828, un excellent article sur Molière inséré dans la *North American Review* constatait la notoriété générale de ses œuvres dans le pays. On peut dire en somme que la critique américaine n'hésite pas non plus à placer Molière à côté de Shakespeare, sans toutefois le lui sacrifier un peu, comme l'a fait quelquefois l'Angleterre. M. Prescott, l'ingénieux *essayist*, M. Calvert, voyageur et journaliste, me semblent avoir parfaitement bien indiqué à leurs compatriotes la vraie solution de cette délicate question de littérature comparée. Mais à quoi bon accumuler davantage des éloges unanimes, et continuer à recueillir des suffrages que nul ne contredit? A l'heure qu'il est, Molière a porté avec lui le génie littéraire de la France jusqu'aux dernières limites de l'univers connu. Le soleil ne se couche pas non plus dans son empire. Un critique éminent, à qui nous devons ce qui s'est écrit en France de meilleur sur Molière, M. Sainte-Beuve, a résumé dans un mot aussi simple que vrai le caractère universel et tout spontané de cette durable admiration dont Molière a été partout l'objet, quand il a écrit que chaque homme qui sait lire est un lecteur de plus pour Molière.. Je ne sache pas d'éloge qui en dise davantage.

II. Ce n'est point, je l'ai déjà dit, le tableau complet d'une influence aussi large que je me propose de tracer. Les dimensions et la nécessaire étendue m'en eussent effrayé. Je viens simplement dans cette étude tenter une revendication toute spéciale et montrer uniquement dans un cas particulier la légitimité des droits de reprise que le génie de la France et l'art de Molière ont lieu

d'exercer sur un poëte auquel n'ont point manqué les applaudissements de ses contemporains[1]. Ce qui désignait assez naturellement ce poëte à notre préférence, c'est qu'aucun autre en Europe n'est entré aussi profondément, aussi franchement dans l'étude et dans l'imitation de Molière. Il ne serait peut-être pas impossible de rencontrer ailleurs autant de talent chez l'imitateur et plus de nouveauté dans l'imitation, par exemple, chez Goldoni et chez Moratin. Mais il s'en faut que Goldoni se soit fait un système aussi arrêté de marcher sur les mêmes traces et d'user des mêmes procédés que Molière. La part du tour d'esprit personnel et de l'élément italien est chez lui trop considérable pour qu'on le puisse proclamer le premier élève de Molière. Il est peut-être le plus habile de tous, mais son théâtre n'affiche point ses origines. On en peut dire à cet égard à peu près autant de Moratin que de Goldoni. Son art est plus discret et sa généalogie moins évidente. La comédie de Holberg, au contraire, laisse voir tout de suite de qui elle relève, et semble même très-fière de proclamer que ce quelqu'un n'est rien moins que Molière. Aussi, quoique nous eussions pu prendre un théâtre plus en lumière et de plus grande importance que celui de Copenhague pour donner un exemple de la destinée des œuvres et du génie de Molière à l'étranger, notre choix à tout prendre ne pouvait mieux tomber que sur Holberg.

Notre préférence a toutefois eu encore une autre raison. Un écrivain allemand qui a touché à beaucoup de sujets, et chez qui l'érudition n'a point fait tort à l'enthousiasme, M. Robert Prutz, a récemment publié sur Holberg un vo-

1. Ludvig Holberg, né à Bergen en Norvége en 1684, mort à Copenhague en 1754. Je renvoie le lecteur à une encyclopédie biographique pour l'histoire de sa vie, fort intéressante et même quelque peu aventureuse, mais inutile à mon sujet.

lume fort intéressant[1], sans contredit le meilleur ouvrage que l'Allemagne possède sur le poëte danois. Une étude biographique et littéraire, fruit d'études qui, d'après l'auteur lui-même, n'ont pas duré moins d'une vingtaine d'années, précède dans ce livre la traduction de cinq ou six pièces de Holberg. Ce morceau de critique a sans doute d'excellentes qualités. Malheureusement, un grave défaut, à nos yeux du moins, vient compromettre les mérites de cette œuvre de beaucoup de savoir et d'infiniment d'imagination, et ce n'est point le seul livre de M. Prutz où ce défaut là soit sensible. On pourrait peut-être l'appeler le dédain systématique de la France; c'en est au moins l'oubli dans cette étude sur Holberg.

Je n'apprendrai à personne que depuis longtemps il s'est organisé contre nous en Allemagne une école de rancune à outrance et de dénigrement à perpétuité dont l'ambition serait de faire payer en détail à notre gloire littéraire les excès du génie de Napoléon. Toute la tactique de cette petite phalange, moitié féodale et moitié démagogique, consiste à abuser de l'autorité que s'est acquise l'Allemagne contemporaine en matière littéraire pour diminuer le plus possible l'apparence de cette longue et universelle domination qu'au dix-septième et au dix-huitième siècle nous avons exercée sur les choses de l'esprit. Je ne veux pas croire un seul instant que M. Prutz soit tombé, lui aussi, dans la puérilité préméditée de ces grandes colères et de ces petites malices qui, chez un publiciste libéral, seraient plus déplacées que chez tout autre, et malgré cela, je ne saurais assez admirer qu'il ait pu écrire plus de deux cents pages sur Holberg sans y signaler une seule fois l'influence habituelle et générale de Molière. Il ne fau-

1. *Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften nebst einer Auswahl seiner Comœdien* von Robert Prutz. Cotta, 1857.

drait réellement, après une si inexplicable distraction d'esprit, qu'un peu de malveillance pour supposer que M. Prutz est entré, après tant d'autres, dans cette vaste conspiration du silence dont je viens de parler.

Il est très-vrai qu'à l'occasion, M. Prutz ne se refuse point absolument à restituer une scène ou deux de Holberg au théâtre de Molière. Mais ce ne sont là pour lui que des ressemblances fortuites et des rapprochements isolés. M. Prutz est même si éloigné de soupçonner chez Holberg l'habitude d'imiter Molière et de supposer que le poëte français a au moins une apparence de paternité à faire valoir sur le poëte danois, qu'il adjuge sans le moindre scrupule l'honneur de cette paternité à la comédie italienne, à ce théâtre improvisé et le plus souvent fort grossier qui divertit pendant deux siècles les habitués de nos boulevards. Telle est précisément suivant moi, l'erreur ou plutôt l'exagération regrettable de l'écrivain germanique. Il n'y avait, et nous l'allons voir, qu'un seul poëte comique qui fût en état de disputer Holberg à Molière et de l'enlever à l'influence française. Mais ce poëte n'était nullement un compilateur de bouffonneries, comme Gherardi : c'était Plaute.

Molière, Plaute, la comédie italienne, voilà bien des sources diverses assignées au talent d'un seul homme. Qui ne sait combien dans l'histoire des œuvres de l'esprit humain il est rare qu'un talent nouveau ne remonte qu'à une source unique, et qu'un homme de génie ne soit pas un peu le fils de tout le monde? Pour n'oublier aucun des inspirateurs de la comédie danoise, il faut encore ajouter à la liste (c'en est presque une) le nom de Destouches et de la plupart de nos poëtes comiques postérieurs à Molière. L'art de Holberg, outre l'influence principale de Molière, s'est donc formé encore sous trois influences secondaires. Je veux dire un mot de chacune d'elles sans plus tarder, afin de déblayer le terrain et de prévenir les objections.

Vient d'abord et sans contredit avec les droits de revendication les mieux établis, la comédie latine. Quant à ce qui est de la comédie aristophanesque, les emprunts que lui a faits l'écrivain danois sont tout à fait exceptionnels, et se réduisent à la composition d'un *Plutus* en 1751. C'est seulement de Plaute qu'il s'agit ici d'apprecier l'influence sur Holberg. Le fait même de cette influence ne saurait être mis en question, au moins pour un certain nombre de pièces, les moins bonnes, au reste, de l'auteur. Holberg ne s'est pas contenté de témoigner à maintes reprises du grand cas qu'il faisait de Plaute : il a lui-même reconnu deux ou trois fois, ce qui tranche tout, l'avoir pris pour modèle. Mais cette influence, en somme bien plus à la surface qu'au fond des choses, à quoi se réduit-elle, en dehors de ces trois ou quatre pièces où nous voyons apparaître un parasite glouton et un soldat fanfaron? A des brutalités de langage, à des traits grossiers, à un ton décidé de rudesse populaire. Evidemment ce commun dédain de l'élégance dans la forme ne suffit point à créer l'un de ces rapports essentiels qui seuls nous pourraient justement conduire au soupçon d'une imitation générale.

Je reviendrai en temps opportun sur les différences de détail. Mais, dès à présent, que de différences radicales pour une seule analogie! Le poëte latin écrit le plus souvent des drames larmoyants, tout au moins des pièces touchantes, dont une aventure étrange, sinon romanesque, fournit la matière et l'attrait. Holberg, lui, ne songe nullement à inquiéter la sensibilité de son public; tout ce qu'il cherche, c'est à l'égayer le plus possible par l'excentricité de quelque ridicule. Chez Plaute, l'esprit est surtout dans les mots; chez Holberg, le comique n'est guère tiré que de la situation. L'esclave romain chargé d'amuser le public raffine sans cesse sur les expressions. Il forge des barbarismes, il abuse de l'allitération, il

saisit au bond l'idée ou le mot qui passe pour en extraire quelque plaisanterie de sa façon, la plus imprévue et la plus piquante qu'il se pourra. Chez Holberg, point de ces interruptions ni de ces commentaires. Ce sont les rencontres et les conflits des divers personnages, l'antithèse bien connue ou facile à deviner de leurs paroles et de leurs vrais sentiments, les malentendus prolongés, qui seuls produisent l'effet comique. Holberg, en outre, est un professeur. Ses préoccupations sont donc toujours un peu sérieuses, sa bouffonnerie est coupée d'un souffle d'érudition, il a je ne sais quelle causticité parfois un peu amère. Plaute, au contraire, qui n'est qu'un esclave, a l'esprit plus libre, le rire plus franc, beaucoup moins de science et beaucoup plus de bonne humeur. Qui ne comprend enfin que Molière s'est fait trop souvent le débiteur de Plaute pour qu'il n'y ait pas lieu de tenir compte de ses nombreux emprunts dans la question qui nous occupe? Quand bien même en effet on aurait prouvé que tel trait ou telle combinaison comique du poëte français existe déjà chez l'écrivain latin, il n'en resterait pas moins fort délicat d'affirmer que Holberg, imitateur tout à la fois de l'un et de l'autre, a été chercher ce trait ou cette combinaison chez l'un plutôt que chez l'autre, et ne l'a pas reçu de seconde main de Molière.

Quant à la comédie italienne, cette *commedia dell' arte*, pour laquelle M. Prutz réclame surtout l'honneur d'avoir inspiré le fondateur du théâtre danois, ce qui a trompé, selon moi, mon savant et brillant adversaire, c'est encore une ressemblance tout extérieure qui pouvait donner lieu au plus à une remarque de détail ingénieuse. La plupart des personnages mis en scène par Holberg manquent à la fois de mobilité et de variété, ce qui est précisément le trait distinctif des types consacrés du théâtre italien. J'expliquerai aussi dans le courant de cette étude jusqu'à quel point il me semble vrai de dire que Holberg se sépare

en ceci de Molière. Je reconnais tout de suite qu'il se rapproche par ce point de l'une des traditions les plus remarquables de la farce italienne. Mais un tel aveu ne saurait beaucoup tirer à conséquence, toute la ressemblance entre les deux théâtres se trouvant épuisée par cette seule remarque.

Pour tout le reste en effet les deux méthodes comiques semblent véritablement aux antipodes. Ici ce ne sont que des bouts de scènes, des canevas sans suite, un sujet d'improvisation, l'éventualité d'une comédie. Là ce sont au contraire des pièces fort régulières, d'un dessin fort achevé, conduites d'une main sûre de l'exposition au dénouement, où la verve de l'auteur n'a plus rien laissé à trouver, rien à ajouter à la verve des acteurs. Ici deux langues se mêlent sans cesse l'une à l'autre, une phrase commencée en français s'achève en italien, ce ne sont que jeux de mots, calembours, quolibets. Là tout se dit et se fait dans la langue du pays. Il n'y a que les pédants qui se mêlent de vouloir parler latin, et que les gallomanes qui font entendre quelques bribes de mauvais français. Ici enfin, tout repose sur une succession décousue de facéties qui ne sont pas toujours excellentes, tandis que là tout est arrangé en vue de la confusion et quelquefois aussi du redressement d'un caractère comique.

Voilà qui suffirait déjà pour exclure l'idée de toute analogie générale entre Holberg et les improvisateurs ambulants de l'Italie. Mais il nous resterait encore à savoir où Holberg aurait connu et étudié cette comédie improvisée de l'Italie, j'entends dans son état de pureté nationale et avant tout mélange. M. Prutz n'hésite point à répondre que c'est dans le théâtre de Gherardi que Holberg a cherché et trouvé le secret de son art. Il n'entre nullement dans ma pensée, de vouloir dissimuler ou diminuer les rapports plus ou moins visibles qui peuvent exister entre

telle scène du théâtre de Holberg et telle autre de la compilation de Gherardi. Je tiens seulement à faire remarquer que ce recueil d'où, à en croire M. Prutz, serait sorti armé de toutes pièces le génie de Holberg, est postérieur de beaucoup à la mort de Molière, et que par conséquent ce qui s'y peut rencontrer d'agréable et de comique n'échappe point au soupçon de devoir quelque chose à Molière. Le théâtre de Gherardi en un mot semble, et par sa date et par son ton, nécessairement tributaire de l'art nouveau créé par *le Tartuffe*. Ce ne sont plus déjà ces grossières ébauches dont la liberté illimitée avait été acclimatée chez nous par des légions de Scaramouches et de Trivelins. C'est le rameau français, pour ainsi dire, de la comédie italienne. Sans doute il n'arrivera pas souvent qu'en parcourant ces poudreuses catacombes de comédies embryonnaires rassemblées par les mains trop pieuses de Gherardi, nous soyons tentés de nous écrier que Molière a passé par là. Le plus vulgaire bon sens nous défend néanmoins de considérer comme indépendantes de son influence les improvisations de comédiens qui, depuis 1660, avaient alterné avec sa troupe sur le théâtre du Palais-Royal, et à la tête desquels se trouvait précisément Gherardi. Cette fin de non recevoir s'applique également à toutes les pièces du théâtre italien que Holberg eut occasion de voir soit à Paris soit en Italie. Lui-même nous raconte qu'étant à Rome et logeant à côté d'une troupe de comédiens italiens, il leur entendit répéter une pièce absolument semblable au *Médecin malgré lui*. Si donc l'on voulait à toute force que Holberg eût fait une étude spéciale de la *commedia dell'arte* dans ce qu'elle a de véritablement original, il faudrait supposer qu'il en a été rechercher le type primitif et les vieux modèles dans quelque publication faite en Italie avant Molière. Malheureusement pour M. Prutz, il n'est pas aisé de trouver un recueil qui réunisse cette double con-

dition. Je ne vois guère que l'assemblage de canevas sans dialogue publié en 1611 à Venise par Flaminio Scala dont Holberg eût pu utilement se servir pour imiter la comédie italienne avec la certitude de rester pur de tout Molière. Mais ce volume est une curiosité bibliographique, que Holberg n'avait aucune raison d'aller poursuivre au fond d'une bibliothèque.

Si M. Prutz avait reporté sur les successeurs de Molière en général cette influence qu'il accorde sur un trop léger indice à Gherardi seul, il faudrait convenir qu'il a pleinement raison. Non-seulement Holberg suit Molière dans les riches sillons ouverts par lui, mais encore il exploite avec la plus grande liberté du monde la veine comique découverte par ses successeurs. Il convient donc d'ajouter aux sources secondaires du talent de l'écrivain danois ce qu'on me permettra d'appeler notre comédie moyenne, c'est-à-dire cette comédie beaucoup plus ingénieuse que profonde, toute de superficie et souvent de convention, qui suffit à distraire la France depuis la mort de Molière jusqu'à l'avénement de Beaumarchais. Les noms de Destouches, de Dancourt, de Dufresny, de Soulas d'Allainval, de Gresset, de Piron, de Colin d'Harleville personnifient, pour ainsi dire, cette lente dégénérescence de la comédie française et la transition de l'art de peindre des caractères à l'art de démêler adroitement des situations compliquées. C'est là que Holberg a trouvé un nouvel et inépuisable arsenal d'inventions comiques. Il est visible, par exemple, qu'entre sa *Chambre de Noël* et le *Colin-Maillard* de Dancourt il existe une pensée commune et une imitation vraisemblable. Il y a des traces du *Téméraire galant* de Boursault dans *la Chambre de l'accouchée*. On attribue aussi au *Faux instinct* de Dufresny l'idée première de *Pernille demoiselle pour un jour*. Je ne veux pas pousser plus loin ce relevé qui pourrait être fort long, et qui a été fait. Il y a d'ailleurs, ce me semble, chez

Holberg des habitudes constantes et des ressemblances générales, tant dans la conception que dans le dialogue, qui me paraissent bien autrement significatives encore que des emprunts plus ou moins fréquents de scènes plus ou moins longues. L'importance tout à fait nouvelle prise par le valet, devenu Frontin, de Scapin qu'il était, la transformation de la servante en soubrette, de Martine en Lisette, l'apparition du chevalier d'industrie, c'est-à-dire du fripon déguisé en homme du monde, l'intérêt de l'intrigue qui commence déjà à balancer l'intérêt psychologique, quelque chose enfin d'anodin et de convenu répandu sur le tout, tels sont les traits caractéristiques qu'un nouveau courant de mœurs sociales a introduits chez nous dans cette comédie de transition. On retrouve précisément chez Holberg tous ces symptômes d'un monde et d'un art en train de se tranformer. Il tient donc aussi à cette école agréable par plus d'une affinité de talent, malgré le dédain qu'il a plus d'une fois manifesté pour la visible médiocrité de quelques-unes de ses œuvres les plus en vogue.

Je crois maintenant, par ces concessions spontanées et préalables, avoir mis suffisamment le lecteur en garde contre le danger de s'exagérer l'influence de Moliere sur Holberg Je ne songe pas à contester que d'autres encore, bien que dans une proportion moindre, ont concouru à l'éducation de son génie. Mais, pour n'avoir pas été isolée, l'influence de Molière n'en reste pas moins en définitive chez lui l'influence maîtresse et souveraine. Avant de le montrer par l'examen critique des œuvres du poëte, essayons tout de suite d'en donner quelques preuves historiques.

Un premier motif de penser qu'un des grands maîtres de l'art comique, que ce soit Molière ou tout autre, a dû éveiller chez Holberg le goût de la comédie et former son talent à sa propre image, c'est que lui, qui s'est essayé dans tant de genres, n'a su se passer dans aucun d'un modèle précis. C'est

chez lui une habitude, toutes les fois qu'il entre dans un domaine nouveau, d'y faire choix à l'avance d'un guide sûr, de qui il puisse emprunter un ensemble de procédés déjà éprouvés et consacrés par le succès. Que la poésie héroï-comique vienne un jour à le tenter, il relira tout simplement le *Lutrin*, et sa lecture achevée, composera *Peter Paars*, son odyssée burlesque. Veut-il au contraire écrire un voyage imaginaire qui serve de cadre à la malignité de son humeur et de sa philosophie? Il étudiera le *Gulliver* de Swift et rivalisera avec l'auteur anglais de merveilleux et de satire philosophique dans le *Voyage souterrain de Niels Klim*. Déjà, bien des années auparavant, pour donner également cours à cette verve railleuse qui débordait de son esprit, il avait emprunté à Ovide l'artifice de ses *Métamorphoses*, se contentant d'en renouveler le piquant effet en transformant, non plus des hommes en bêtes, mais des bêtes en hommes. Quand enfin il se mettra à écrire l'histoire, il y apportera un style si net et si limpide, un tel penchant pour les malices fugitives, une érudition si dédaigneuse parfois des origines, qu'on ne peut s'empêcher, en le lisant, de songer qu'il a à peu près toutes les qualités et tous les défauts de Voltaire.

Cette habitude était presque une nécessité pour lui. Il était d'abord trop savant pour rester facilement original. Quand on part de l'érudition pour arriver à la poésie, il est toujours bien malaisé d'aborder un genre aussi nouveau avec une complète indépendance d'imagination, et les réminiscences y semblent aussi inévitables qu'involontaires. N'oublions pas d'ailleurs qu'il improvisa le théâtre qu'il donna à son pays. Avant de s'occuper de comédies, il ne s'était guère occupé que de science. Ce qui le fit poëte comique, ce fut l'occasion propice, la tentation présente, l'entière liberté de la carrière toute grande ouverte. C'est du jour au lendemain qu'il écrit son *Ferblantier politique*, la

plus populaire et l'une des meilleures de ses pièces. Plus tard il ne fera ni autrement ni mieux. Les trente-trois comédies qui composent son théâtre ont de même été toutes écrites en deux périodes très-courtes. Il n'y a donc point chez lui à signaler l'obstination de ces études prolongées sans lesquelles un écrivain, même le mieux doué de la nature, n'arrive guère à l'admirable et rare mérite d'une originalité absolue. Quiconque en effet se cherche une manière propre, une forme de talent vraiment neuve, ne parvient d'ordinaire au but d'une si haute ambition qu'après bien des tentatives et bien des échecs. Il lui faut étudier les effets de ses facultés naturelles sur le public, puis conduire ces facultés de perfectionnements en perfectionnements jusqu'à cet équilibre parfait d'où sort le génie. Songez à notre Molière! Que d'épreuves, que d'ébauches avant qu'il arrive seulement à faire *les Précieuses ridicules!* Livré et réduit aux seules ressources de sa vocation comique, Holberg certes n'eût point écrit d'emblée une pièce où se révèle, où brille un art aussi savant que dans le *Ferblantier politique.*

Il devait donc avoir, il a donc eu un modèle. Or, celui qui s'offrait le plus naturellement à son choix, sans sortir de Copenhague, c'était Molière. Au milieu même de la nuit d'ignorance, qui au début du dix-huitième siècle pesait encore sur le Danemark, Molière avait su conquérir la faveur de ce petit peuple brave et actif. Deux espèces de troupes de comédiens se disputaient alors à Copenhague le privilége d'initier l'élite de la population aux plaisirs encore bien peu élégants du théâtre. Les uns venaient d'Allemagne, les autres, de France. Les bandes allemandes qui, parties la plupart de Hambourg, franchissaient le Belt de glaçon en glaçon pour apporter au peuple danois la nouveauté de l'art dramatique, ne connaissaient encore en fait de drames que ces sanglantes boucheries mêlées d'ar-

lequinades qu'on désignait sous le nom pompeux de *Haupt- und Staatsactionen*[1]. Heureusement elles apportaient aussi avec elles Molière, et à la rigueur il eût suffi de leurs seules représentations pour l'introduire à Copenhague. Mais il y avait à côté de ces comédiens allemands une compagnie d'acteurs français qui l'avait déjà fait connaître, et dans sa langue. Dès le 9 décembre 1669, fort peu de temps avant la mort du roi Frédéric III, fut donnée devant la cour la première pièce française qu'on eût vu jouer en Dannemark. Les comédiens amenés de France par un sieur Rosidor eurent bien des vicissitudes à traverser. Il vint un temps où l'on dut réduire leurs gages. Néanmoins ils eurent la gloire d'implanter la comédie française sur le sol danois. Peu à peu le goût de la comédie française fit des progrès, et il fallut bientôt de nouveaux sujets pour tenir les rôles secondaires ou pour mieux remplir les principaux. L'ambassadeur danois à Paris, Meierkrone, fut chargé d'expédier des recrues dramatiques. Enfin on mit la main sur deux comédiens de mérite, Montaigu et Pilloy, qui, par un singulier caprice de leur destinée, devaient en définitive beaucoup moins maintenir le public de Copenhague dans le goût et la dépendance de notre théâtre, qu'aider Holberg à créer une comédie nationale. Mais ce ne fut que cinquante ans après la première représentation de la troupe de Rosidor devant la cour de Frédéric III qu'on songea à opérer cette révolution patriotique, et, par conséquent, pendant cinquante ans, un théâtre sur lequel des Français jouaient dans leur langue un répertoire où les ouvrages de Molière figuraient au premier rang, fut dans la capitale de la monarchie danoise l'amusement à la mode.

1. V. dans M. Werlauff (*Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs atten förste Lystspil*) d'intéressants détails sur ces comédiens allemands et leur histoire à Copenhague. Préface d'*Ulysse d'Ithaque*.

On eut plus que jamais la preuve de la vogue acquise à Molière en ce lointain pays au moment où Holberg essaya de fonder son théâtre. Il fallut des précautions infinies pour déshabituer la foule du répertoire français adopté par elle, et pour y substituer une à une des comédies écrites d'après le même système sur des mœurs locales. La première pièce qui parut sur la scène nouvelle, où Montaigu allait faire exécuter successivement toutes les œuvres de Holberg, ce ne fut pas *le Ferblantier politique*, (il ne vint qu'en second lieu), ce fut *l'Avare*. N'était-ce pas mettre clairement sous le patronage du poëte français le théâtre populaire qu'on se proposait de créer? Tant que dura l'entreprise, Molière ne cessa pas d'alterner avec Holberg. Le *Tartuffe*, *Amphytrion*, l'*Étourdi*, le *Dépit amoureux* se partageaient les rires et les applaudissements du public avec *Jean de France*, *Gert de Westphalie*, *Jeppe de Bjerg*, *la Chambre de l'accouchée*. La seule innovation était qu'au lieu d'être jouées en français, les pièces de Molière l'étaient maintenant en danois. Il n'y avait de national que la langue. Toutes ces mesures de prudence, j'allais dire toutes les précautions de ce sevrage littéraire, ne suffirent cependant pas. Le théâtre alimenté par le génie de Holberg et soutenu par celui de Molière ne put vivre. Au bout de quatre années on dut en revenir purement et simplement à Molière et le restituer en français au parterre danois. Même avec ses propres armes, Holberg n'avait pu le vaincre[1].

Il n'eût donc pas été besoin que Holberg sortît de son pays pour que Molière se trouvât désigné à lui comme le vivant idéal de la comédie moderne. Mais Holberg n'avait pas renfermé sa jeunesse dans les limites du monde scandinave. L'une des causes principales de cette supériorité

1. J'emprunte tous ces détails au livre de M. Th. Overskou. (*Den danske Skueplads i dens Historie.*) 4 volumes. Copenhague.

d'esprit qui assura sa fortune littéraire, ce fut l'humeur un peu vagabonde qui ne cessa de le posséder pendant la première moitié de son existence et qui lui fit faire à peu près le tour de l'Europe. Nous savons déjà qu'il y devait partout rencontrer Molière, l'inspirateur par excellence de tout ce qui s'essayait alors à la poésie comique. Mais il fit mieux encore que de le voir çà et là contrefaire en Europe. Il vint jusque chez nous et put l'étudier à Paris même.

Il y séjourna deux fois ; la première, encore pauvre et inconnu ; la seconde, déjà célèbre dans son pays. Son premier séjour dura environ dix-huit mois, en 1715 et 1716. Il logea d'abord dans le faubourg Saint-Germain. Plus tard, par raison d'économie, il se rapprocha de la Sorbonne. Au début il n'avait trouvé à Paris que trois compatriotes, un médecin, un prêtre et un tailleur. Il n'eut longtemps d'autre société et d'autre conversation que celle de l'aubergiste chez lequel il logeait. Quoiqu'il eût donné dans son pays de nombreuses leçons de français, il ne pouvait se faire entendre aisément, et il eut plus d'une fois à se plaindre des rires moqueurs provoqués par sa prononciation vicieuse et les quiproquos étranges qui en résultaient. Il se rabattit sur les livres et s'enferma une bonne partie de la journée dans les bibliothèques publiques. Il nous donne d'assez piquants détails, non-seulement sur les bibliothèques de ce temps-là, mais aussi sur l'humeur des bibliothécaires dont il troublait la demi-somnolence ou inquiétait la demi-science. A la bibliothèque Mazarine, l'empressement des étudiants à demander le dictionnaire de Bayle était tel qu'il fallait arriver longtemps avant l'ouverture des portes pour obtenir le précieux volume. Il fréquentait également la plupart des lieux publics, surtout ceux dont un tarif ne lui défendait pas l'entrée, les jardins, par exemple. Marcheur infatigable, il fit d'assez nombreuses excursions aux environs de la

ville. Mais nul lieu de réunion ne paraît l'avoir aussi souvent attiré et aussi vivement intéressé que le palais de justice. La manière de parler des avocats, la façon de juger des magistrats fut pour lui l'objet de remarques fort en désaccord avec la gravité ordinaire du temple de Thémis et dont plus d'une, sans doute, a passé dans son théâtre[1].

Quand il nous revint, en 1725, il avait quarante et un ans, et avait écrit une vingtaine de comédies. C'était un personnage. Logé rue Jacob, il se montra aussi assidu que par le passé dans les bibliothèques de Paris. Mais cette fois il fit beaucoup de visites et même quelques connaissances. Il vit le Père Castel, Fontenelle, Lamotte, le Père Hardouin. Il fit souvent acte de présence au café Marion, où se tenait un cercle de beaux esprits. Le but de ce nouveau séjour, qui dura un hiver, n'était pas seulement de demander à un climat plus doux le raffermissement d'une santé ébranlée. Le poëte avait conçu une plus haute espérance, qui suffirait seule à nous mettre sur la voie de l'origine toute française de son théâtre. Il avait traduit deux de ses pièces dans notre langue, et désirait, comme plus tard Goldoni, les soumettre à l'épreuve directe de la représentation en présence d'un public parisien. Il résolut de s'adresser à la troupe italienne, et envoya à Lélio, c'est-à-dire à Riccoboni, le manuscrit de sa traduction française du *Ferblantier politique*. Riccoboni était alors à Fontainebleau. Il répondit par écrit à l'auteur que sa pièce était sans doute tout à fait admirable, mais qu'elle touchait beaucoup trop à la politique pour pouvoir être jouée, et que des personnes

1. Voici l'un de ses reproches : « In suffragiis ferendis indecora est « confusio. Nam interdùm nondùm finitâ actione exsurgunt senatores à « subselliis, factâque in medio senaculi coronâ, susurrant aliquid in aures « præsidis, qui mox sententiam pronuntiat. » Les mœurs judiciaires ne changent guère chez nous, on le voit.

haut placées pourraient y voir des allusions offensantes. Ce qu'il y eut de plus extraordinaire peut-être encore que ce scrupule de directeur, ce fut l'audace d'un plagiaire, entre les mains de qui le manuscrit de la traduction tomba par hasard et qui, au bout de quelque temps, présenta hardiment au même Riccoboni la pièce de Holberg, gauchement défigurée. Cette nouvelle et impudente proposition fut encore déclinée pour le même motif, et, si le poëte danois n'eut pas la satisfaction de se faire jouer sous son nom, du moins n'eut-il pas le dépit de se voir jouer sous celui d'un autre.

L'autobiographie de Holberg nous montre donc déjà de combien de façons différentes le hasard de sa destinée l'a mis en contact avec Molière, afin, sans doute, qu'il pût se pénétrer davantage de ses œuvres et de son génie. D'un autre côté, sa volumineuse correspondance, ses *Pensées morales*, les préfaces de ses pièces ne nous révèlent pas moins clairement quelle haute et exceptionnelle admiration il lui avait vouée. C'est à peine s'il admet qu'on trouve des taches dans Molière. En tout cas, il n'admet pas qu'on lui tienne rigueur pour si peu, car ces taches, dit-il, disparaissent dans un ensemble de beautés extraordinaires[1]. Ailleurs il constate que toutes les nations ont reconnu les comédies de Molière pour autant de chefs-d'œuvre[2]. Ici, il proclame Molière le meilleur juge qu'on puisse trouver en matière de comédie[3]. Là, il déclare que la traduction, d'ordinaire si funeste à l'heureux effet du dialogue comique, ne saurait retirer à tout ce que Molière a écrit[4] le privilége de plaire. Ce qui devient surtout pour Holberg, dans ces fragments critiques, une continuelle occasion de réitérer ses hom-

1. Livre 5, lettre 50.
2. Livre 3, lettre 7.
3. Pensées morales.
4. Livre 3, lettre 7.

mages et ses protestations admiratives envers Molière, c'est la vogue incroyable des pièces de Destouches et de son école. Holberg ne peut comprendre que la médiocrité soit capable de faire ce tort au génie. Il s'indigne de voir Molière délaissé à Paris pour *le Roi de Cocagne;* il va jusqu'à traiter d'épidémie la préférence donnée à Copenhague aux écrivains nouveaux; pour lui la comédie française est en pleine décadence. Il faudrait, en vérité, lire toutes ses lettres pour se faire une juste idée du plaisir qu'il prend à opposer dédaigneusement le grand souvenir du *Tartuffe* et de *l'Avare* à toutes ces peintures décolorées d'un monde élégant et amolli. Qu'on ouvre seulement la préface mise par le poëte danois en tête de la première édition de son théâtre[1], et l'on verra tout de suite à quel point la tradition de Molière obsédait en quelque sorte sa pensée, et avec quel respect modeste il se préoccupait de son exemple.

Nous avons au reste quelque chose de plus décisif encore que tant d'éloges. Nous avons des aveux. Holberg lui-même a pris la peine de nous dire à plusieurs reprises que c'était surtout à Molière qu'il avait emprunté ce génie comique dont la soudaineté avait jeté un éclat si vif et si inattendu sur la littérature de son pays. Il est vrai que deux fois sur trois il associe Plaute à Molière dans sa déclaration. Cela en somme nous importe assez peu, d'abord, parce que nous avons déjà concédé à Plaute une place assez large dans l'histoire des origines du talent comique de Holberg, et, en second lieu, parce que Holberg ne paraît pas toujours s'être lui-même rendu bien compte des différences qui séparent Plaute de Molière. Pour lui, Plaute et Molière, c'est surtout une tradition commune de verve populaire et primesautière, par conséquent une sorte d'antithèse à la comédie tempérée et délicate d'un Ménandre ou d'un Térence. Quant aux aveux

1. « Just Justensens Betaenkning over Comœdier » (1723).

eux-mêmes, ils sont les plus clairs du monde. Dans un passage de sa correspondance [1], après avoir défini la vraie comédie par opposition à la mauvaise, Holberg appelle la première la comédie de Plaute et de Molière. Or, il est indubitable, d'après le développement qui précède, que c'est à ce premier genre qu'il entend rattacher lui-même son théâtre, et que, dans la première définition, il n'a fait qu'énoncer la formule de son propre idéal en fait de comédie. J'ouvre ensuite une courte préface écrite par lui en 1746, et j'y trouve la confession suivante que je traduis exactement : « Parmi les anciens, Plaute, et parmi les modernes son imitateur Molière ont été mes guides [2]. » Enfin, dans une lettre fort longue qui est la première de la cinquième partie de sa correspondance, j'ai le bonheur de lire cette phrase encore plus significative que tout ce qui précède : « Molière fut mis de côté en même temps que mes pièces originales, *qui sont exécutées d'après le plan des siennes*[3]. » *Habemus confitentem.* Il est seulement regrettable que M. Prutz, dans son long commerce avec Holberg, n'ait point eu occasion de tomber sur ces textes si positifs.

Il se pourrait toutefois, à la rigueur, que Holberg se fût fait illusion à lui-même, et qu'il y ait eu chez lui plus de bonne volonté pour ressembler à Molière qu'il n'y a dans son théâtre de ressemblance véritable avec Molière. Il n'est donc point absolument inutile de vérifier si ses forces n'ont point trahi ses efforts, et s'il a bien réellement atteint ce but qu'il déclare si expressément avoir poursuivi. Consultons les jugements de la critique sur son compte.

1. Livre 3, lettre 141.

2. « Mellem de Gamle har altsaa Plautus, og mellem de Nyere hans Efterligner Molière vaeret mine Veivisere. »

3. Molière tillige med vore Originaler, som ere forfattede efter hans Plan, bleve kastede bag Ryggen. (*Loc. cit.*)

La plus autorisée en cette matière, c'est la critique danoise. Elle possède une connaissance à peu près égale des deux théâtres dont la parenté est en question, et un naturel instinct de patriotisme littéraire la porterait plutôt à atténuer qu'à exagérer cette parenté. Néanmoins la critique danoise paraît unanime à reconnaître qu'il existe entre Molière et Holberg des rapports constants, généraux, systématiques. Le célèbre Rahbek, l'un des plus grands noms du Danemark littéraire, dans son excellente étude intitulée *Holberg considéré comme poëte comique*, présente franchement Holberg comme un disciple de Molière, et se sert des expressions les moins équivoques pour exprimer sa pensée[1]. Après l'avis d'un savant aussi distingué, veut-on entendre l'opinion du chef de l'école romantique, de l'écrivain qui seul peut disputer à Holberg le premier rang dans la littérature danoise? Qu'on ouvre la préface écrite par Öhlenschlaeger pour sa traduction allemande des comédies de notre auteur. « Holberg, » écrit-il dès les premières lignes, « ne ressemble à aucun poëte plus qu'à Molière. » Voilà ce qu'on pensait en Danemark sur Holberg au commencement de ce siècle. Ce jugement ne s'est point modifié. Je prends au hasard deux des plus récents historiens du théâtre danois, M. Möller et M. Overskou. Le premier de ces deux écrivains, surpris, comme Holberg, du peu d'habileté des successeurs de Molière à continuer sa tradition en France, s'empresse de remarquer que ce devait être en un autre lieu, en une autre langue, c'est-à-dire sur la scène de Copenhague et par les soins de Holberg, que cette tradition devait être reprise et développée[2]. M. Overskou s'exprime encore sinon plus nettement, du moins plus brièvement

1. P. 103. « Molieres ypperste og maaskee eenbaarne Afkom Holberg. (*Om Ludvig Holberg som Lystspildigter*, p. 103.) »

2. *Det nyere Lystspil*, p. 41.

que M. Möller. En parlant de la première représentation du *Ferblantier politique*, il résume en un mot son appréciation littéraire de la pièce : « Les mœurs en étaient danoises, la forme en était française [1]. »

L'Allemagne du dix-huitième siècle ne paraît pas avoir montré la moindre velléité de troubler l'accord ou de contester la compétence de la critique danoise sur cette question des origines de Holberg. Ce n'était pas encore le temps de ces recherches savantes. On se laissait plus spontanément aller à ses impressions, et l'on se contentait souvent de sentir les choses sans trop chercher à se les expliquer. Si donc nous en jugeons simplement par l'impression générale de l'Allemagne à cette époque, nous avons le droit de croire qu'elle fut du premier jour profondément frappée de l'analogie qui existait entre Holberg et Molière. Toute son histoire dramatique trahit cette conscience irréfléchie d'une similitude évidente. Durant tout le dix-huitième siècle, Holberg partage partout, du Danube à l'Eider, la destinée de Molière. Il paraît sur les mêmes scènes, plaît au même public, rencontre les mêmes succès. Il lui fait concurrence ou lui tient lieu de doublure. On les associe par instinct, et souvent on les confond. Tout acteur allemand de ce temps qui excelle dans les rôles de Molière excelle par cela même dans les rôles de Holberg. Lorsque, vers 1775, à Hambourg, Schroeder voulut passer du genre comique au genre sérieux, ce furent des rôles de Molière et de Holberg qu'il choisit pour s'essayer à cette transition. Quelques esprits perspicaces avaient déjà au reste assez bien démêlé la raison de cette assimilation si spontanément faite et reçue par tout le monde. Elias Schlegel, l'un des premiers, avait signalé certains points de contact entre Molière et Holberg. Dans un discours célèbre écrit à propos de la réouverture du théâtre

1. T. I, p. 184. « Formen var fransk. »

de Copenhague sous Christian VI [1], il remarque que la conception générale du *Tartuffe* est à peu près la même que celle de la plupart des pièces de Holberg. Gottsched me paraît lui-même avoir compris qu'il y avait beaucoup plus que des rapports fortuits et intermittents entre le poëte danois et Molière [2]. Même aujourd'hui, la critique en Allemagne ne partage pas, au moins tout entière, la doctrine de M. Prutz, et, récemment encore, un jeune érudit, M. Danzel, a eu le bon goût d'exprimer nettement le sentiment confus, mais déjà séculaire, de l'Allemagne à propos de Holberg, en reconnaissant le côté tout français de son génie et de ses œuvres [3]. Si enfin vous lisez l'article que M. Benicken a écrit sur Holberg dans l'encyclopédie allemande de MM. Ersch et Grueber, vous l'y verrez appelé, avec la même loyauté, « le joyeux élève de Molière [4]. »

Il est assez singulier que la France, l'une des parties dans ce procès, et la plus intéressée après tout, s'en soit pourtant jusqu'à présent fort peu occupée. C'est qu'au dernier siècle toute notre activité morale se concentrait sur nous-mêmes. Loin d'avoir alors un regard pour les efforts des autres, c'était à peine si nous avions une oreille pour leurs hommages. Holberg nous fournit un exemple parmi tant d'autres de cette insouciance internationale de la France du passé. Pendant le dix-huitième siècle, on ne paraît avoir rien su à Paris de ce lointain propagateur du génie de Molière. Et pourtant un Français pouvait apprendre à connaître Holberg sans être tenu d'apprendre sa langue. Plusieurs de ses œuvres avaient été de son vivant traduites en français, mais à vrai dire hors de France. Un certain Parthenay avait de 1752 à 1754 publié en deux volumes une

1. *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.*
2. V. Préface de la *Schaubühne.*
3. *Th. W. Danzel's Gottsched und seine Zeit*, p. 14
4. « Der heitere Zoegling Molière's. »

traduction française de ses *Pensées morales*. Un sieur Mauvillon avait également transporté dans notre langue, peu de temps après sa première apparition en latin, le *Voyage de Klim*. Enfin, un écrivain du nom de Fursman, avait en 1746, fait paraître à Copenhague le premier tome d'une traduction complète du théâtre de Holberg. Cette entreprise ne fut pas continuée, mais du moins, le poëte avait cessé de nous être inaccessible, et nous pouvions provisoirement le juger sur échantillons.

Cependant, c'est à peine si l'on peut retrouver une trace de Holberg en France pendant cette longue période. Un fragment de chronique parisienne dans la *Bibliothèque* de Nicolaï pourrait donner à croire que quelques-uns de ses bons mots et de ses jeux de scène firent alors sur nos théâtres quelques apparitions furtives. M. de Soleinne possédait aussi en manuscrit une traduction du *Voyage à la Source*, intitulée *le Voyage au Parc*, sans nom d'auteur. Au reste, si Holberg eût été connu chez nous à l'époque où l'Académie française mit au concours l'éloge de Molière, il est fort probable que tous les concurrents n'eussent pas passé sous silence, comme par un accord tacite, le fait d'une imitation aussi honorable pour le héros académique de l'année 1769, et renoncé, sans aucun motif, à l'argument imprévu que la littérature danoise pouvait offrir à leur zèle oratoire. Cailhava lui-même, qui ne publia que quelques années après son long ouvrage sur les origines de Molière, y cita, à la vérité, un court passage du *Bal masqué* et y donna une analyse superficielle du *Ferblantier politique*. Mais il ne sait pas même exactement le nom de l'écrivain danois et traduit Henrich par Crispin,

L'introducteur véritable de Holberg parmi nous, ce fut la Révolution française. C'est surtout dans les moments de crise politique que se produit le ridicule inévitable des oppositions ineptes et qu'on voit se développer jusque dans

les classes les plus ignorantes la manie de tout juger sans rien connaître. C'était précisément ce travers de la petite bourgeoisie que Holberg avait attaqué dans le personnage principal de son *Ferblantier politique*. *Le Ferblantier politique* était donc devenu, par le hasard des événements, une pièce d'à-propos, à partir de 1790 ou 1791, et la discussion d'auberge, dont Holberg avait tiré tout un acte de sa comédie, pouvait sembler une satire écrite à l'avance contre plus d'un club de Paris. Aussi en voyons-nous deux éditions françaises paraître simultanément à Bâle et à Berlin en 1797 sous ce double titre : *le Révolutionnaire corrigé* et *Chacun son métier*. Une bonne fortune fit bientôt tomber l'une de ces brochures entre les mains d'un jeune homme qui avait le goût et l'ambition du théâtre, Étienne, et ce fut lui qui, pour la première fois sans doute, fit jouer Holberg en français sur une scène française. Son imitation, ou plutôt sa réduction, car il avait cru devoir réduire à trois les cinq actes de l'original, fut représentée le 1er thermidor de l'an VII sur le théâtre de l'Ambigu-Comique. *Le Chaudronnier homme d'État politique* eut un assez grand et assez long retentissement. Dès le lendemain de la première représentation, Cailhava adressa une lettre à la plupart des journaux pour annoncer que lui aussi avait traduit la pièce de Holberg, et que, si sa traduction n'avait pas été jouée avant celle de M. Étienne, la faute en retombait sur la Comédie-Française qui n'avait pas cru devoir lui ouvrir ses portes. La Comédie-Française ne devait pas tenir toujours rigueur à la pièce qu'elle avait refusée, présentée par Cailhava. *Le Luthier de Lubeck*, donné par elle, l'une des premières années de la Restauration, n'était qu'une nouvelle contrefaçon de la comédie de Holberg. La paternité en fut attribuée quelque temps au roi lui-même. Mais ce ne fut là qu'une petite perfidie de la rumeur publique pour faire remonter jusqu'au chef de l'État le tort d'avoir voulu rendre ridicule la pré-

tention nouvelle des citoyens d'intervenir dans la direction ou tout au moins dans l'appréciation de leurs affaires. Plus tard, on connut le nom des deux véritables auteurs.

L'attention qu'avaient pu attirer sur le nom de Holberg les représentations de l'une de ses principales pièces n'avait cependant été ni assez curieuse ni assez sagace pour que la question des rapports de cet inconnu avec Molière pût être considérée comme posée. A l'école romantique, c'est-à-dire à cette renaissance littéraire qui allait ouvrir au dix-neuvième siècle le monde des littératures modernes, il était réservé de signaler un peu tardivement cette similitude. Ce fut le regrettable M. Ampère qui le premier nous rapporta Holberg de son voyage à travers les trois royaumes scandinaves, et nous le rapporta presque triomphalement, comme l'un des nôtres, longtemps égaré. Son étude[1] n'était qu'une esquisse, mais la véritable physionomie du poëte danois y était très-finement indiquée, et l'auteur n'eût rien laissé à dire après lui, s'il n'eût condamné lui-même son travail à l'exiguité réglementaire d'un article.

Depuis cette judicieuse notice, dont nous n'aurons ici qu'à développer les conclusions, fort peu de chose a été fait en France pour Holberg. Le juge le plus compétent que nous ayons parmi nous des choses de la Scandinavie, M. Geffroy, s'est contenté dans sa récente *Histoire des États scandinaves* de citer purement et simplement un extrait de l'article de M. Ampère. M. Xavier Marmier a traduit, il y a déjà un assez grand nombre d'années, le *Ferblantier politique*[2], la seule pièce de Holberg que puisse lire encore aujourd'hui un Français entre les mains duquel n'est pas parvenu le rare et unique volume de la traduction commencée en 1746 à Copenhague. M. Marmier s'est également essayé, dans une

1. V. *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1832.
2. V. Collection du théâtre européen.

grande *Revue*[1], au portrait du poëte. Mais sa traduction, qui n'a été faite que sur une traduction allemande, ne comporte par cela même qu'une fidélité de seconde main. Quant à l'étude sur Holberg, elle a été traitée assez durement en Allemagne[2], et il m'est permis tout au moins de regretter que la ressemblance de l'écrivain danois avec Molière n'ait pas frappé davantage M. Xavier Marmier. Plus récemment encore, une autre *Revue*[3] a tenu à faire à son tour connaître Holberg à ses lecteurs, et lui a en conséquence consacré trois articles, où se rencontre un assez grand nombre de citations. L'auteur, d'origine danoise, avait pour parler de Holberg, et surtout pour le traduire, une compétence que nous ne pouvons songer qu'à lui envier. Mais l'intelligence particulièrement exacte que M. Soldi pouvait avoir du texte original ne l'a point prémuni contre quelques erreurs de détail dans son récit biographique, et son œuvre manque trop de précision critique pour qu'on puisse dire qu'il ait fait avancer la question des origines de Holberg. Deux hommes du monde enfin, qui ont tout récemment parcouru le Danemark et dit à la France le dernier mot sur lui, M. Dargaud et M. de Flaux, n'ont point eu davantage la pensée, en y faisant la connaissance de Holberg, de saluer en lui un héritier direct de Molière. M. Dargaud va même jusqu'à affirmer que c'est fort à tort qu'on a comparé Holberg à d'autres qu'à lui-même. On voit donc que le problème n'a pas fait de grands progrès et que l'article de M. Ampère n'a guère porté de fruits. En 1800, on faisait à Paris de Holberg un poëte suédois ; en 1846, on en a fait un poëte[4] alle-

1. V. *Revue de Paris*, tome 53, année 1838.
2. « Ein unkritischer Auszug aus der Scheibe'schen Biographie. » (Robert Prutz.)
3. *Revue germanique*. Janvier, février et mars 1859.
4. Édition complète des œuvres d'Étienne. Préface du *Chaudronnier homme d'état politique*.

mand. Ce n'est qu'une nuance d'ignorance assez insignifiante.

Nous voudrions, dans l'humble mesure de nos forces, contribuer à faire cesser un malentendu qui n'a que trop duré. Notre ambition serait d'empêcher que par l'ingénieux travail d'un homme de beaucoup de science et de trop d'esprit, l'Allemagne ne réussît à nous enlever dans Holberg l'un des pionniers les plus avancés de notre influence littéraire. Il serait vraiment regrettable que la critique française laissât ainsi altérer l'état civil d'un de ses enfants, d'un volontaire de sa littérature, si l'on veut bien me passer l'expression, et cela un peu sans doute faute d'avoir appris qu'il existait. Il est temps que Holberg soit rendu, dans la proportion de ce qu'il y a de français en lui, à la France qui ne l'a jamais repoussé, mais qui jusqu'ici a omis de le connaître. Nous profiterons donc de cette occasion pour citer de lui peut-être un peu plus que ne l'exigerait le but direct de notre travail. Puissions-nous par là même provoquer une traduction, au moins partielle, de ses œuvres. Ce serait après tout le meilleur moyen de prévenir l'enlèvement ou la falsification de la plus belle page de l'histoire de l'influence de la France en Danemark.

Bien que l'objet spécial de ce volume soit de faire connaître Holberg au public français, comme nous le lui présentons sous le patronage et, pour ainsi dire, à l'ombre du grand nom de Molière, on voudra bien nous accorder la liberté et le plaisir de nous attarder un peu quelquefois avec le maître, sans que pour cela il nous arrive jamais de perdre le disciple de vue. Passer tout droit devant Molière est toujours en France de mauvais goût. De plus, ce n'est point chose facile. Molière attire et retient par l'étrangeté inimitable de son génie, comme ces eaux profondes qui invitent le regard à en sonder les mystères et la vie latente. D'ailleurs, pourquoi ne pas le dire? L'on a, à mon sens,

jusqu'à présent trop peu songé à expliquer Molière, à force de l'accabler purement et simplement de louanges, et son génie semble un peu comme caché sous tant de fleurs. Le moment ne serait-il pas venu de soumettre ce grand génie lui-même à cette méthode d'analyse et de décomposition qui est la mission et l'œuvre la plus haute de la critique? Sans doute un semblable essai d'anatomie morale n'ajoutera rien à la gloire de Molière, mais du moins il nous permettra de nous mieux rendre compte de ce qu'il fut et de ce qu'il vaut. L'indiscrétion périlleuse, je le crains, de cette téméraire curiosité est d'ailleurs une nécessité du sujet que je veux traiter. Comment dire en quoi Holberg a imité Molière, si nous ne savons auparavant ce que Molière a apporté de nouveau et d'original dans l'art de la comédie en France ? L'occasion enfin est bien tentante. Holberg, pour ainsi parler, réfléchit Molière, à la façon dont un verre grossissant nous fait apercevoir le travail minutieux et presque secret d'une fine et admirable gravure. Comme la plupart des imitateurs, il ajoute beaucoup et souvent exagère. Ce qu'on découvre à peine chez Molière s'offre et parfois s'impose chez lui au regard. Je profiterai donc quelquefois de la loupe excellente que j'aurai toujours sous la main pour regarder, avec une attention un peu prolongée peut-être, les délicates beautés de Molière, et cette étude suivie fera mieux que jamais comprendre toute la portée et la justesse de ce mot profond de M. Disraeli : *Molière was a creator in the art of comedy.*



CHAPITRE II.

DES PERSONNAGES CHEZ LES DEUX POËTES.

On peut distinguer dans le théâtre de Holberg comme dans celui de Molière deux sortes de personnages. Il y a d'abord ceux qui constituent la famille et qui ne manquent jamais dans la comédie. Il y a ensuite ceux qui sont pris en dehors de la famille et qui ne figurent qu'à l'occasion. Les premiers sont en quelque sorte nécessaires, et les seconds, accessoires. Je commencerai, si l'on veut bien me permettre cette dénomination empruntée à nos mœurs scolaires, par les internes, c'est-à-dire par les membres de la famille.

I. Ce qui frappe peut-être le plus vite et le plus justement dans le théâtre de Holberg, c'est que le poëte place constamment l'action de ses pièces dans le cadre de la communauté bourgeoise, et emploie la série la plus considérable de ses personnages à nous donner le spectacle continu de la vie de famille. A peine si trois ou quatre de ses pièces échappent à cette règle. Le foyer domestique,

voilà son champ de bataille ordinaire, la carrière préférée de sa verve, le cercle où s'enferme sa satire. Je n'ai point à prouver que lui aussi Molière est avant tout le peintre ordinaire de la haute bourgeoisie parisienne, de 1660 à 1673, et qu'il nous a donné d'admirables tableaux de la vie de tous les jours dans cette classe moyenne où une aisance voisine quelquefois de l'opulence consolait alors du péché originel de la roture[1]. Mais un rapide coup d'œil jeté sur l'histoire de son art suffit pour montrer qu'il y avait accompli une grave et féconde innovation en installant ainsi la muse de la comédie au coin du foyer domestique.

Je sais fort bien que Térence et Ménandre ont mis en scène des pères et des fils. Je n'ignore pas non plus qu'Aristophane et Plaute ont tiré un parti souvent fort cynique de plus d'une scène de la vie conjugale. Mais en somme, la comédie antique ne nous livre rien de plus que des échappées sur l'existence privée et sur ce que j'appellerai les mœurs intérieures de ses personnages. Il ne pouvait guère en être autrement. D'abord, la vie tout extérieure des peuples méridionaux et l'idée généralement accréditée chez les anciens de l'infériorité morale de la femme empêchaient ce resserrement de l'intimité qui est notre ressource la meilleure contre un climat plus sévère, et l'on sait que la gravité romaine ne jugeait pas à propos de livrer aux rires de tout le monde la manière de vivre de chacun. Aussi n'est-ce qu'au moment où les gens s'esquivent de chez eux pour courir quelque aventure que le poëte latin les arrête au passage et nous ouvre leur âme. C'est toujours dans une rue qu'on s'est perdu jadis et qu'on finira tôt ou tard par se retrouver. C'est également sur le seuil de la maison que

1. Les actes notariés si laborieusement et si heureusement retrouvés par M. E. Soulié (*Recherches sur Molière et sa famille.* Paris, 1863), replacent à merveille le lecteur d'aujourd'hui dans ce monde *cossu* qui était celui même du poëte.

nous verrons un père disputer à son fils sa maîtresse, ou bien une femme courir après un mari débauché. Mais tous ces événements extraordinaires auxquels nous intéresse le poëte ne nous révèlent en aucune façon le train de vie quotidien de ces quelques membres de la famille, pris au hasard et détachés de leur milieu habituel. Ouvrez, si vous voulez, le *Stichus* de Plaute, l'une des esquisses les moins imparfaites de la vie de famille que nous ait laissées l'antiquité, et comparez la pièce tout entière à cette scène patriarcale et presque majestueuse par où commence le *Tartuffe*, et dans laquelle trois générations sont en présence, en attendant qu'un bon mariage, qui est tout l'objet de la pièce, prépare la quatrième. Nulle part dans la comédie latine, vous ne trouverez cette austère hiérarchie, cet esprit de corps, cette conscience de solidarité dans l'ensemble d'une famille.

Ce serait prendre une peine fort inutile que de vouloir démontrer sérieusement que la famille n'est point davantage le cadre où s'agitent les marionnettes humaines, les *fantoccini* habituels de la *commedia dell'arte*. La vie de ces êtres imaginaires se passe sur la grand'route presque autant que sur la grande place, et au cabaret, quand ce n'est pas à l'auberge. D'ailleurs la trivialité de ces facéties n'a rien de commun avec l'art sérieux de la vie bourgeoise. Le monde de la comédie de Gherardi et de Riccoboni pourra bien devenir, de métamorphoses en métamorphoses, sous la plume d'un Marivaux ou sous le pinceau d'un Watteau, le monde des élégances de salon et des grâces galantes. Mais cette vie de luxe n'est-elle pas précisément le contraire de la vie d'intimité dont Molière se fera le peintre? Le *high life* est l'antithèse du *at home*, et d'Arlequin à Chrysale, il y a un abîme.

Les poëtes comiques de l'Espagne et de l'Angleterre au seizième siècle ne me paraissent pas avoir plus de droits

au titre de peintres d'intérieurs bourgeois. Je sais le grand, l'admirable rôle que joue souvent la paternité dans la comédie espagnole[1], et je n'ignore pas que l'honneur, qui est l'ordinaire mobile de toutes ces âmes chevaleresques, n'est un sentiment si puissant et si fécond que parce qu'il est, avant tout, un bien héréditaire et que le prestige s'en étend à tous nos proches. Mais cette comédie charmante est trop amoureuse et trop romanesque pour qu'on ne sente pas très-vite combien elle s'éloigne de la gravité des mœurs familières. Le théâtre anglais lui-même se ressent trop encore à cette époque de l'influence italienne, pour que nous y voyions revivre dans toute sa simplicité bourgeoise un peuple de marchands et de marins. Là aussi c'est à l'amour qu'appartient le grand rôle, et Shakespeare pas plus que Calderon ne place ses héros comiques dans le calme de la vie intime. C'est au contraire avant leur entrée dans la famille qu'ils les prennent l'un et l'autre, sur la limite qui sépare l'adolescence de la virilité, à cet instant de notre existence où la faculté d'aimer, maîtresse de notre cœur entier, retarde pour nous de quelques années la pleine intelligence du bonheur plus uniforme de l'intimité domestique.

C'est donc vraiment bien Molière qui, le premier parmi les grands poëtes comiques (Larivey n'en est pas un), a réuni le faisceau, avant lui épars, des relations de famille et des modes de parenté. C'est lui qui a ouvert à deux battants à la comédie régulière la porte de la salle basse d'Orgon ou de la chambre de malade d'Argan, de cette pièce privilégiée entre toutes celles de la maison, où nous vivons et où nous souffrons. C'est lui qui a hardiment installé la psychologie comique dans ce lieu, témoin un peu mystérieux de toutes les grandes et petites vicissitudes de

1. Voy. *Las tres justicias en una*, de Calderon.

notre existence. C'est lui enfin qui s'est fait un système de nous montrer partout la famille assemblée, et qui ne dédaignera pas même à l'occasion de nous faire entrevoir jusqu'à ce chien du logis auquel un amant adroit et complaisant doit aussi s'efforcer de plaire.

Mais l'important pour nous, c'est moins de savoir à l'avance que dans la comédie danoise nous aurons toujours une famille au complet sous les yeux, que d'examiner ce qu'est cette famille, d'en étudier l'organisation, de voir sur quel plan elle est conçue. Il nous faut donc en soumettre à une scrupuleuse analyse les divers éléments, c'est-à-dire les différents types. J'ose espérer que le lecteur n'hésitera pas à reconnaître que presque tous ces types ont conservé, en passant de la comédie française dans la comédie danoise, la même attitude et la même physionomie, et que, si les mœurs et les détails ont été modifiés en route, l'équilibre général de la famille n'a guère été changé.

On sait quelle situation était faite à la paternité romaine, soit par la législation, soit par la comédie. L'autorité discrétionnaire dont le préteur investissait le père comprenait jusqu'au droit de vie et de mort, sans compter celui de vente et d'exposition publique. Nulle responsabilité légale ne venait s'interposer entre le chef de la famille et ceux qui descendaient de lui, et, plus tard, quand les mœurs, corrompues avant d'être adoucies, firent modifier ces lois barbares et ce despotisme intérieur, ce fut bien moins l'indépendance individuelle des enfants qu'on eut l'idée de sauvegarder, que leurs intérêts pécuniaires d'héritiers présomptifs. Évidemment, une si terrible et si occulte autocratie ne pouvait servir d'aliment à l'hilarité publique. La comédie devait donc changer la paternité pour la mettre au théâtre. C'était déjà, au reste, le moment où l'influence des mœurs et des lettres grecques avait com-

mencé à tempérer un peu à Rome le caractère âpre et dur de tout ce qui remontait aux premiers âges de la ville. Déjà il était arrivé dans le pays de Cincinnatus plus d'un père du théâtre de Ménandre, et ces pères-là, pour les premiers Romains qui les virent, durent assez faire l'effet, si je ne me trompe, de nos anciens oncles d'Amérique. Il est certain, en tout cas, que la comédie latine ne fit guère usage, sous le nom de pères, que de tyrans débonnaires : tyrans, par droit de naissance, débonnaires, par pur caprice. Il y en eut même qu'on vit pousser la tolérance jusqu'à une faiblesse tout à fait coupable, et les pères de Térence notamment se laissèrent tomber plus d'une fois dans le travers d'une sensibilité déclamatoire. C'était se jeter d'un excès dans un autre. Il n'était pas rare pourtant que le naturel véritable de ces despotes domestiques se réveillât tout d'un coup, et que derrière le père, subitement, reparût le propriétaire d'un meuble humain, son sang tout à la fois et son bien. La scène de l'*Asinaria*, où Déménète ordonne à son fils Argyrippe de lui faire bon visage au moment où il lui prend sa maîtresse, la scène du *Persa*, où le parasite enjoint à sa fille de se laisser vendre, nous montrent clairement que les pères de la comédie latine savaient fort bien se ressouvenir, quand ils le voulaient, de la dernière rigueur des lois. Ce mélange d'extrême brutalité et d'excessive indulgence n'était pas toutefois le seul trait caractéristique de la paternité romaine dans la comédie. Il n'est point de scandale où ces vieillards ne traînent leur décrépitude et ne compromettent leur paternité. Leur libertinage sénile ne recule pas plus devant la honte d'une sorte d'inceste naturel que devant la douleur d'un fils contraint au plus cruel des partages. Armés d'une autorité sans contrôle et sans borne, ils abusent jusqu'au bout de l'odieuse latitude laissée à leur despotisme, qui, par un juste retour, les rend vils et méprisables.

On a fait en général à l'auteur de l'*Avare* et des *Fourberies de Scapin* une assez mauvaise réputation à propos des pères qui figurent dans son théâtre, et l'on s'est plu bien souvent, même depuis Rousseau, à lui reprocher un mot injurieux adressé par Cléante à Harpagon, comme si ce mot n'était pas destiné à frapper uniquement l'avare dans le père. Pour tout dire, on a représenté Molière, bien qu'il paraisse avoir été lui-même un père tendre et cruellement éprouvé[1], comme irrespectueux envers l'autorité paternelle. On l'eût presque fait passer pour l'ennemi personnel des pères, si l'on n'avait trop bien su que c'est précisément de nos pères que nous vient à tous l'habitude de le lire et de l'aimer. Serait-ce à dire que les pères aient été les dupes du poëte, et ses victimes sans s'en apercevoir? Je crois beaucoup plutôt que les ennemis de Molière ont tout simplement abusé contre lui de l'apparence de certains torts qu'au fond il n'a pas eus.

Il n'eût pas d'abord fallu oublier que, dans les pièces de Molière, le père étant en général le héros comique, c'est-à-dire le chef de la comédie, de même qu'il doit être le chef de la famille, l'équité commandait de ne juger la paternité chez Molière que d'après les rôles, fort nombreux encore, où elle se présente, en quelque sorte, à l'état simple, sans la complication d'un travers grave et persistant. Il me semble également que la même raison d'équité ne permettait pas de lui tenir rigueur à propos de quelques pères que nous trouvons dans ses pièces d'origine italienne, tels que le Trufaldin et le Pandolphe de l'*Étourdi*, ou bien encore le Géronte et l'Argante des *Fourberies de Scapin*. Ce ne sont point là, à proprement parler, des personnages qu'il ait créés, et lui faire porter toute la respon-

1. Voy. Édouard Fournier, *le Roman de Molière*, p. 22, et *Psyché*, acte II, scène I.

sabilité de leur médiocrité intellectuelle me paraît un procédé assez injuste. Il n'eût pas non plus été inutile de tenir compte de l'état des mœurs et de la législation. Dans le *Menteur*, Géronte menace son fils de le tuer. Je veux bien croire qu'il n'eût pas été homme à tenir sa parole. Mais n'est-ce pas beaucoup que le public en pût supporter la menace? Je ne trouve plus dans Molière de menaces de mort, ce qui me prouve que de Louis XIII à Louis XIV les mœurs, en cessant d'être héroïques, s'étaient adoucies. Mais ce que je trouve encore dans Molière, ce sont des pères ou des tuteurs, comme Gorgibus dans *Sganarelle*, ou Arnolphe dans *l'École des Femmes*, qui menacent une fille ou une pupille de la frapper. Saint-Simon, au reste, m'est garant que ce n'était pas seulement dans la comédie que la brutalité avait continué d'être le droit et l'habitude de la paternité. La princesse palatine, qu'on me permettra un instant de ranger au nombre des pères (elle avait la main d'un homme), joignait immédiatement à la simple menace quelque chose de plus sonore. Au milieu du dix-huitième siècle, ne verrons-nous pas encore un oncle, dans la *Métromanie*, lever sa canne sur son neveu? En présence de ces derniers vestiges de la législation romaine, de ces derniers excès d'une autorité excessive, la comédie était, jusqu'à un certain point, excusable de donner aux victimes de cette oppression à huis clos une sorte de revanche sur la scène, et de se montrer parfois moins respectueuse qu'elle n'eût dû envers une puissance qui n'était pas toujours aussi respectable qu'il eût convenu. Qu'on veuille bien faire encore réflexion que la comédie de Molière est animée d'un sensible esprit de progrès, et qu'il n'eût point été naturel qu'elle fît la part trop belle aux représentants du passé. La comédie enfin, qui se propose, avant tout, de nous faire rire des erreurs humaines, ne cesserait-elle pas d'être la comédie si, ne nous mon-

trant plus que des pères vénérables, elle semblait exempter toute une classe de personnes de cette loi commune et absolue qui nous interdit à tous la perfection?

Ce n'est qu'après avoir bien compris toutes ces nécessités et admis ces diverses excuses, qu'on peut essayer d'apprécier équitablement la façon dont Molière traite la paternité dans son théâtre. Ce qui m'y plaît tout d'abord, ce sont les ménagements plus ou moins visibles qu'en bien des circonstances j'y vois pris avec l'autorité paternelle. Souvent un trait, qui pouvait à première vue paraître irrévérencieux, n'est au fond qu'une précaution ingénieuse destinée à atténuer par avance l'effet d'une plaisanterie qui eût été choquante, si elle n'eût point été préparée. C'est ainsi que dans les *Fourberies de Scapin*, si nous n'entendons point sans quelque déplaisir secret Scapin dire à Léandre que Géronte n'est son père que pour la forme, nous reconnaissons bien vite que, sans cette insinuation, l'insouciance coupable avec laquelle Léandre livre Géronte à la vengeance et au bâton de Scapin nous deviendrait tout à fait insupportable. Dépouillé au contraire de sa qualité de père, Géronte n'est plus pour nous qu'un avare battu par un coquin, et le respect que nous lui devons comme père se trouve désintéressé dans tout ce qui se passe par l'incertitude déposée à temps au fond de notre esprit. Mais ce dont il faut surtout remarquer la singularité dans Molière et lui savoir gré, c'est qu'il n'a pas associé une seule fois l'hypocrisie à la paternité. On sait ce que l'hypocrisie était pour Molière. C'était le vice par excellence, le vice inexpiable. Comme pour mieux l'accabler des mépris de sa haine la plus vigoureuse, sans cesse il le fait passer sur une tête nouvelle. Nous voyons chez lui, sans compter un ecclésiastique hypocrite[1], un tuteur hypocrite[1], un gen-

1. Tartuffe.

tilhomme hypocrite[2], un pédant hypocrite[3], une marâtre hypocrite[4], enfin jusqu'à un notaire hypocrite[5]. Toutes les variétés du genre semblent donc épuisées, et cependant nous ne voyons pas une seule fois un père hypocrite. Il y avait pourtant une occasion bien naturelle pour Molière d'incarner dans un chef de famille ce qui était à ses yeux la perfection même de la perversité humaine, et cette occasion, qui ne le voit? c'était le *Tartuffe*. Si l'écrivain eût en effet conçu sa pièce sur le modèle de tous ses autres chefs-d'œuvre, l'hypocrite, ce devait être Orgon, et il n'y avait pas besoin d'imaginer Tartuffe pour introduire l'hypocrisie dans sa famille. N'est-ce point Argan lui-même qui se croit malade? N'est-ce point Harpagon lui-même qui est avare? Tartuffe est le seul étranger que Molière ait installé dans une famille pour y représenter un vice. Vainement dira-t-on qu'il a tenu à faire de l'hypocrite un ecclésiastique. Cela n'était en aucune façon une nécessité de son sujet, et il est tout aussi juste de dire que Tartuffe s'est trouvé condamné à la soutane parce que le poëte a tenu à l'exclure de la famille, que de prétendre qu'il a été pris en dehors de la famille parce que Molière voulait lui faire porter la soutane. L'incontestable et l'essentiel, c'est qu'en fait, par une unique exception, où je me plais à voir aussi l'effet d'un scrupule honorable, Orgon est la première victime du misérable, quand toutes les habitudes du génie de Molière semblaient le destiner à être ce misérable lui-même.

Mais quel heureux et louable progrès chez les pères de Molière, si l'on compare même un Géronte de son théâ-

1. Arnolphe.
2. Don Juan.
3. Trissotin.
4. Béline.
5. M. de Bonnefoy.

tre à l'un de ces grotesques dont la grimace représente la paternité dans la comédie italienne! Qu'Orgon est loin de Cassandre, et que le bonhomme Chrysale, tout bonhomme qu'il est, ressemble peu à un Pandolphe! Le trop excellent père de la judicieuse et modeste Henriette est assurément, comme sa fille, l'une des figures les plus françaises qu'il y ait dans le théâtre de Molière. C'est toute la bourgeoisie de la vieille France qui semble, pour nous, revivre dans ce type de cordialité mêlée de faiblesse et de bon sens tempéré par la timidité. Chrysale a ses défauts, mais qui ne devrait être fier après tout de valoir Chrysale par la raison et par le cœur? On ne saurait d'ailleurs trop remarquer que tous ces vieillards, même quand ils se rappellent encore le charme des dames romaines, ne compromettent pas une seule fois leurs cheveux blancs dans quelque aventure de basse galanterie. Le premier en date de tous les pères que nous trouvons dans le théâtre de Molière, l'Anselme de *l'Étourdi*, ne songe qu'à se marier. La paternité rompt donc du premier coup chez Molière avec le libertinage de l'antiquité. A la vérité, ces pères, de mœurs à peu près irréprochables, sont quelquefois assez faibles. Pourtant tant bien que mal ils maintiennent intacte leur autorité. Beaucoup sont avares; mais, qui ne voit jusqu'à quel point ils poussent la sollicitude pour leurs enfants, et quel surcroît de mérite ils ont à être si bons, étant si avares? Tendre un piége à leur tendresse paternelle est leur tendre un piége à peu près sûr de son effet. En faisant jouer chez eux ce ressort-là, Scapin et Lisette ne savent que trop qu'ils arracheront toujours de l'argent à leur lésinerie ou une minute de désintéressement à leur vieil égoïsme. Il n'est point un de ces vieillards qui, si défiant qu'il soit, résiste à la nouvelle que son fils est prisonnier des Turcs ou que sa fille est devenue muette. L'invraisemblance de tels contes ne leur vient même point

en tête, tant ils mettent de promptitude à s'alarmer, et Géronte lui-même, le ladre Géronte, sur la seule description du danger imaginaire que court son fils, se sépare des cinq cents écus qu'on vient de lui remettre. Argan pareillement, le maniaque Argan, oublie qu'il est malade, pour devenir tout à coup dramatique, dès qu'il voit sa petite fille contrefaire la morte. Il jette au loin les chiennes de verges, il se précipite sur ce qu'il croit son cadavre, il est prêt à pleurer et nous fait presque pleurer. Un cri de désespoir s'échappe de son cœur, et il lui faut supposer tant d'attachement, tant de naïveté pour qu'il ait pu devenir à ce point la dupe d'une malice de la petite Louison, que nous oublions pour un instant tout ce qu'a de risible la victime ordinaire des ordonnances de M. Purgon.

Je pourrais même citer une pièce de Molière où la paternité ne s'élève pas seulement un instant au pathétique, mais où elle se maintient presque constamment sur le ton héroïque. Cette pièce, c'est *Don Juan*, et il est certain que les deux scènes où nous voyons apparaître don Louis ne nous donnent guère de la puissance paternelle une idée moins haute que celle que nous en pourrions prendre dans Corneille ou dans le drame espagnol. Je sais bien que la pièce française est imitée de Tirso de Molina. Mais si précisément on veut bien comparer le don Diego de Tirso de Molina au don Louis de Molière, on verra que tout l'avantage reste au père du don Juan français. Dans la pièce espagnole, don Juan n'est mis qu'une fois en présence de don Diego. Nous n'avons que la scène des reproches sans la scène de la réconciliation. Nous ne jouissons donc pas de ce bonheur qu'éprouve don Louis en recevant de la bouche même de son fils la nouvelle, qu'il croit sincère, de son repentir et de sa conversion. En outre, dans la scène unique de Tirso de Molina, l'attitude de don Diego est bien plus froide et son avertissement bien plus sec. Il vient tout simplement

signifier à son fils de la part du roi un ordre d'exil et y joindre une espèce de demi-malédiction. Mais il lui manque tout à fait cette tendresse contenue qui se trahit dans la chaleur même et l'abondance des reproches adressés par don Louis à don Juan. Don Louis n'a pas encore désespéré de son enfant. Don Diego au contraire l'abandonne à la vengeance divine. Je préfère don Louis à don Diego.

Ce n'est point à coup sûr d'après ce portrait magistral de don Louis que Holberg a conçu son Jeronimus. Son nom nous dit avec raison qu'il doit tenir du Géronte, et Jeronimus en effet chez Holberg pense et agit de même que Géronte dans Molière. Il a la vieillesse un peu égoïste, mais au fond, c'est un excellent homme, qui ne manque même pas de bon sens, à l'occasion. Les affaires d'argent ont une grande place dans ses préoccupations ordinaires, et la raison d'intérêt pèse pour beaucoup dans les décisions qu'il prend. Il y a longtemps qu'il a cessé d'avoir de l'imagination et du désintéressement. Il est quelquefois un peu crédule et en général assez arriéré. Pour tout dire, il a des mœurs et des façons encore grossières. C'est que de son temps on était ainsi fait. Il est resté fidèle aux anciens usages du pays. Si vieux qu'il soit, il se rappelle fort volontiers les beaux jours et les fredaines de sa jeunesse, les folies de son voyage dans le Holstein ou le Mecklembourg, cette Italie des Scandinaves. Tous ces petits défauts ne l'empêchent en aucune façon de rester un père honorable et honoré. Au logis, il est le maître, sans que son autorité sur ses enfants dépasse les limites d'une autorité raisonnable. Il sait en un mot se respecter lui-même et se faire respecter. Dans la scène suivante, on va voir Jeronimus revenir de voyage avec son futur gendre. Je pense qu'on ne la lira point sans se rappeler à la fois les doléances de Sganarelle dans l'*Amour médecin* et le retour d'Orgon dans le *Tartuffe*.

JERONIMUS (*en habit de voyage*). Mon cher gendre, nous pourrons tout terminer pendant votre séjour en ville, car d'après ce que j'ai vu de votre maison, vous êtes maintenant en mesure d'y ramener votre fiancée avec vous, quand vous voudrez. Mais voici Arv, mon garçon d'écurie. Eh bien, Arv, comment tout va-t-il céans?

ARV. Fort bien, maître! Mais....

JERONIMUS. Que veux-tu dire avec ton mais? Est-ce que quelqu'un serait venu me demander pour une affaire d'importance?

ARV. Non, maître! Mais....

JERONIMUS. Est-ce qu'il serait venu quelqu'un pour me remettre de l'argent? car c'est l'habitude de tous ceux qui m'en doivent d'être toujours disposés à me payer, quand ils savent que je ne suis pas en ville.

ARV. Non, maître! Personne n'est venu. Mais....

JERONIMUS. Que diantre veux-tu dire avec ton mais?

ARV. Oh rien, rien du tout, maître. C'est seulement une façon de parler que j'ai. Mais....

JERONIMUS. Il faut abs lument que quelque chose soit arrivé ici. Tu as sans doute fait mauvaise garde au logis, et ma fille est peut-être allée courir par la ville. Je m'en vais bien savoir ce qu'il en est.

ARV. Sur ma foi, pas une âme n'a dépassé la porte de la rue, si ce n'est pourtant la chatte blanche, que j'ai battue tout de suite pour la faire rentrer, en jurant bien que je le dirais à notre maître. Quand on me charge d'une chose, je m'en acquitte en conscience. Mais....

JERONIMUS. Voilà un mais qui me ferait damner. Ma fille n'est peut-être pas bien?

ARV. Si, elle va très-bien, mais....

JERONIMUS. Qu'est-ce qu'elle a alors? Voyons, parle.

ARV (*pleurant*). De grâce, maître, que ce soient plutôt Pernille et Magdelone qui vous le disent.

1. *Le Voyage à la source* (Kilde-Reisen). Acte I, scènes IV-VIII.

Jeronimus. Je tremble de tout mon corps. Pernille, Magdelone, venez ici.

Leonard. Ne vous bouleversez pas ainsi, cher beau-père. Ce garçon-là n'est qu'un niais. Il n'y a peut-être dans tout ceci qu'une cruche ou qu'un verre de cassé.

Jeronimus. Non, j'en suis sûr, c'est quelque chose de pire que cela. (*Pernille et Magdelone entrent.*) Ça, Magdelone, quelles sont donc les fredaines qu'on a faites céans en mon absence?

Magdelone. Nous n'avons, je vous jure, rien fait de mal.

Jeronimus. Qu'est-ce qu'a donc ma fille? (*Magdelone pleure.*) Ah ciel! qu'est-ce donc? Pernille, qu'est-il arrivé à ma fille? (*Pernille pleure.*) Arv, allons, dis-moi, toi, ce qu'il en est? (*Arv pleure aussi.*) Il va vous arriver malheur à tous, si vous ne me répondez sur-le-champ.

Magdelone. Ah, maître, que ce soit plutôt Arv!

Arv. Ah, maître, que ce soit plutôt Pernille!

Pernille. Ah, maître, que ce soit plutôt Magdelone!

Jeronimus. Pernille, je t'ordonne de me dire tout.

Pernille. N'allez pas au moins, monsieur, vous trop effrayer de la chose. Dans la nuit d'hier, entre une et deux heures.... — N'est-ce pas, Magdelone?

Magdelone (*pleurant*). Oui, il était tout près de deux heures.

Pernille. Mademoiselle se réveilla dans une grande épouvante, et se promena en avant et en arrière avec des gestes les plus étranges du monde. Quand nous lui demandâmes ce qu'elle avait, elle ne nous répondit rien qu'en chantant.

Jeronimus. C'est qu'elle n'était pas encore bien réveillée.

Pernille. Hélas! non, monsieur. Elle ne cesse point de chanter maintenant encore.

Arv. Et ce sont de drôles de chansons qu'elle ne fait plus que nous chanter depuis ce moment-là. Ce mátin, j'entrai dans sa chambre pour lui demander si nous devions attendre monsieur ici ce soir. Elle se mit en posture de jouer la comédie et me répondit en chantant.... Je ne peux pas m'y prendre aussi bien qu'elle, parce que je n'ai pas appris à chanter, mais c'était quelque chose de la sorte :

Jeune homme, écou.... ou.... ou.... te bien ceci,
Il sera dès ce soir i.... i.... i.... ci.

Monsieur voudra bien m'excuser si je ne chante pas très-bien.

LEONARD. Ah! ciel, le fâcheux accident!

JERONIMUS. Hélas! malheureux que je suis! Qu'est-ce que j'apprends là? Voilà le fruit de cette maudite manie de lire des opéras. C'est une invention du diable et qui a pris ici un tel empire que vous verrez bientôt la moitié des jeunes filles de la ville se mettre de la sorte à chanter au lieu de parler.

LEONARD. Il serait à souhaiter, seigneur Jeronimus, qu'elles y consentissent toutes. Mais comme votre fille est maintenant la seule à chanter, cela ne peut être chez elle que maladie ou folie.

JERONIMUS. Qu'on me la fasse venir sur-le-champ. Et toi, Arv, va-t-en me chercher des verges, que je tiendrai derrière mon dos, et dont je la menacerai ensuite, si je vois que les paroles et la douceur n'y peuvent rien. Que le diable emporte aussi tous ces cahiers de musique! Je jure bien que jamais ni croche ni double croche, ni *si* majeur ni *si* mineur ne franchira le seuil de ma maison à l'avenir. Écoute bien, Arv! si cette coquine qui lui apprend à chanter revient ici, tu peux la prier poliment d'aller à tous les diables. Ah! je sens mon cœur qui se brise. Le déplorable événement!

PERNILLE. Voici mademoiselle (*Leonora entre*).

JERONIMUS. Est-ce vrai, ce qu'on m'apprend de toi, ma fille, que tu as maintenant la funeste manie de ne plus répondre aux gens qu'avec des chansons et des trilles? Qui diantre t'a poussée à une pareille sottise, qui effraye ton vieux père et fera rire de toi dans toute la ville?

LEONORA (*en style d'opéra*).

Amyntas, Amyntas, faut-il qu'un sort barbare
De toi, sans te revoir, pour toujours me sépare [1]?

1. Ces vers et les suivants sont en allemand dans le texte danois; chez Molière ils seraient en italien ou en espagnol.

Jeronimus. Ah!... et c'est en allemand par-dessus le marché. Ne me reconnais-tu pas, mon enfant?

LEONORA.

Oui, vous êtes mon père!
Oui, vous êtes mon père!

Jeronimus (*lui montrant les verges*). Vois-tu bien ceci? Si tu ne cesses pas de m'agacer, je....

LEONORA.

Père respecté, père respectable,
D'un pareil moyen fuis l'extrémité!
Ton bras paternel est-il bien capable
D'un si grand excès de sévérité?

Leonard. Je me sens tellement bouleversé que je me tiens à peine sur mes jambes. Adieu, Monsieur. Quand elle sera guérie, faites-le moi savoir. (*Il sort.*)

Jeronimus. Ah! malheureux que je suis! Voilà qui est pour me faire mourir.

La comédie en général exclut assez volontiers la maternité de ses fictions. Placée entre la nécessité de suivre sa vocation, qui est de nous faire rire, et la crainte de choquer la première et la plus pieuse de toutes nos affections, l'affection de l'enfant pour celle qui a payé de sa douleur la rançon de sa vie, elle ne pouvait rien imaginer de mieux que cette abstention discrète. Il faut que Molière lui-même se soit senti un peu embarrassé en présence d'un type si difficilement conciliable avec les exigences de la gaieté comique, car il ne fit entrer qu'assez tardivement la maternité dans son théâtre. Les jeunes filles qui figurent dans ses premières comédies sont, ou bien orphelines, ou bien sous la tutelle d'un père veuf. Ce n'est qu'en 1664,

dans le *Tartuffe*, qu'apparaît la première mère du théâtre de Molière, et il est à noter que cette mère, Mme Pernelle, est en même temps une grand'mère, la première grand'-mère peut-être qui ait paru sur une scène comique. Nous rencontrons encore dans le *Tartuffe* une belle-mère, personnage moins nouveau dans la comédie, parce qu'il oblige le poëte à moins d'égards, et lui permet bien des complications d'intrigue. Si au reste on tient à se rendre plus clairement compte des appréhensions qui durent faire différer à Molière pendant quelques années l'introduction des mères dans son théâtre, on n'a qu'à rapprocher quelques-unes de ses pièces analogues par le sujet et d'une époque différente. Dans la *Jalousie du barbouillé* on trouve déjà, non pas seulement le canevas comique, mais aussi tous les personnages de *George Dandin*, sauf un seul, Mme de Sottenville, la mère d'Angélique. La *Princesse d'Élide* et les *Amants magnifiques* nous montrent également une princesse courtisée par la galanterie rivale de deux jeunes adorateurs; mais, d'une pièce à l'autre, la princesse a changé son père, Iphitas, contre une mère, Aristione. Une fois en effet la mère d'Orgon et la belle-mère de Damis acceptées du public, le poëte n'avait pas de raisons pour ne pas reprendre, en le variant, le type qu'il avait créé. Dans ces quatre ou cinq grandes peintures de l'existence familière de la bourgeoisie opulente de son temps qui doivent passer pour l'expression définitive de son génie, il ne manque plus de placer toujours une mère à côté de chaque père, et il lui est arrivé une fois de faire de cette figure, jadis accessoire, un modèle inimitable de franc parler et de perspicacité triviale. On a déjà nommé Mme Jourdain.

Restait à chercher un moyen d'égayer adroitement ce rôle un peu sévère. Molière le trouve, comme Plaute, dans les querelles de ménage, mais, et c'est ici qu'est la différence, dans ces querelles où l'avenir des enfants est en jeu

et où l'égalité des deux époux se trahit dans toute sa plénitude. Pour produire une antithèse plus comique, Molière détruit même cette égalité, et nous montre la mère, à peine la sœur aînée de ses propres enfants dans la comédie latine, tout à fait et toujours maîtresse au logis, non parce que son mari est surpris et coupable, mais tout simplement parce qu'il est faible de caractère. Mme Pernelle, dans le *Tartuffe*, et Béline, dans le *Malade imaginaire*, peuvent déjà donner deux exemples d'une mère s'emparant, l'une chez son fils, l'autre chez son époux, d'une véritable omnipotence. Mais c'est surtout dans les *Femmes savantes* que se trouve poussée jusqu'à l'exagération la plus comique cette manie de l'autorité domestique chez une mère. L'espèce de triumvirat féminin qui s'est constitué dans la maison de Chrysale, sous la présidence de Philaminte, n'a-t-il pas résolu d'exclure le chef de la famille de toute participation aux affaires intérieures et même à l'établissement de ses enfants? Le père obéit, la mère commande. C'est le monde renversé.

Le personnage de Magdelone dans Holberg est conçu sur ce modèle. C'est surtout par ses excès d'autorité, plus ou moins couronnés de succès, qu'elle nous prête à rire, soit à ses dépens, soit à ceux de son mari, et nous fait un peu oublier qu'elle est mère à force de nous apparaître comme une épouse incommode. On va la voir réduire Leonard, son mari, en présence de Jeronimus, un voisin, à une obéissance passive.

Leonard[1]. Votre serviteur, seigneur Jeronimus. Comment se fait-il que j'aie l'honneur de vous voir chez moi?

Jeronimus. Je suis venu ici pour une affaire de la dernière

1. *Pernille demoiselle pour un jour* (Pernilles korte Fröiken-Stand). Acte 1er, scène V.

importance, pour vous apprendre une chose que j'ai méditée depuis plusieurs années. Je viens en honnête homme, et après mûre réflexion, vous demander la main de votre chère fille.

LEONARD. J'avais en effet entendu dire que votre beau-fils, un bon jeune homme, avait des idées sur ma fille. Voilà une chose, seigneur Jeronimus, qui pourra bien tôt ou tard se faire.

JERONIMUS. Je ne sais absolument rien de cela. C'est pour moi-même que je viens vous la demander.

LEONARD. Par la morbleu! seigneur Jeronimus! l'étrange dessein que vous avez là! Vous êtes un homme âgé, et elle, c'est une fille de seize ans!

JERONIMUS. Ce n'est pourtant pas quelque chose de si extraordinaire, qu'un homme âgé prenne une jeune femme.

MAGDELONE. Cela ne fait rien. Ni moi ni mon mari ne consentirons jamais à ce mariage. L'inégalité est par trop grande.

JERONIMUS. L'inégalité n'est pas si grande, car d'abord, je ne suis pas aussi vieux que je puis le paraître. En second lieu, je me suis dit que, comme le ciel m'a accordé la faveur d'une bonne fortune, à savoir soixante mille rixdalers[1] en argent comptant....

MAGDELONE. Soixante mille rixdalers, dites-vous?

JERONIMUS. Soixante mille rixdalers.

MAGDELONE. Et cela en argent comptant?

JERONIMUS. Oui, tout en argent comptant. Vous paraît-il encore que je sois un parti qu'on ne puisse convenablement accepter?

MAGDELONE. Je me figurais, seigneur Jeronimus, que vous étiez très-vieux. Mais du moment que j'apprends que vous n'avez pas l'âge que je me figurais, je ne vois plus du tout d'inégalité.

LEONARD. Il n'en est pas moins trop âgé pour elle.

MAGDELONE. Tais-toi donc, mon cher mari, tu veux toujours avoir la parole. Laisse-moi dire. Puisque le seigneur Jeronimus

1. Un rixdaler vaut un peu moins de trois francs.

n'est pas encore si vieux, et que c'est la volonté du ciel, nous ne pouvons pas repousser sa demande.

JERONIMUS. Oui, assurément, c'est la volonté du ciel, madame! Aucun homme au monde n'eût moins que moi pensé au mariage, à cause de la profonde tristesse où m'a jeté la mort de ma pauvre femme défunte, car nous avons vécu l'un avec l'autre comme des enfants, et je puis dire que pendant les dix années qu'a duré notre ménage, jamais.... (*il tire son mouchoir et pleure.*) Oui, je puis dire qu'on ne nous vit jamais une fois nous faire mauvaise mine.

MAGDELONE. Ah! heureuse sera la femme qui aura un pareil mari !

JERONIMUS. Quand ma chère défunte en fut à son dernier moment, elle me fit approcher d'elle, me serra la main, et me dit : « Mon cœur! sois tranquille, tu retrouveras une jeune et brave femme, qui sera la consolation de ta vieillesse. » Là-dessus, je me mis à fondre en larmes et lui dis : « Ne suppose pas, mon cœur, que je me remarie jamais, car comment pourrais-je jamais retrouver une femme telle que toi? » Et j'avais bien raison aussi de dire cela, madame! car ce fut pour moi une femme que.... Ah! je ne puis y songer sans en....(*Il pleure de nouveau.*)

MAGDELONE. Hélas! le pauvre homme ne peut pas penser à sa femme, sans fondre en larmes.

JERONIMUS. Alors elle me dit : « Tu épouseras une jeune fille du voisinage, qui s'appelle.... » Quel est donc le nom de votre chère fille?

MAGDELONE. Elle se nomme Leonora.

JERONIMUS. Oui, ce fut bien là le nom qu'elle me dit. « Une jeune fille qui se nomme Leonora, et qui sera la consolation de tes vieux jours. » Là-dessus ma pauvre chère femme rendit l'âme, et mourut. (*Il pleure de nouveau bruyamment, et Magdelone l'imite.*) Je ne fis pas la moindre attention à son conseil, ayant pris la ferme résolution de vivre désormais tout seul, pour pleurer la mort de ma femme. Mais il y a un mois, je vis votre chère fille dans la rue. Ce fut comme si l'on m'eût donné un coup de couteau dans le cœur, et que j'entendisse la

voix de ma pauvre femme me dire : « Voici la jeune fille qui doit être la consolation de tes vieux jours. »

MAGDELONE. Ah! est-ce bien possible? Voilà qui marque clairement que c'est la volonté du ciel.

JERONIMUS. Je rentrai là-dessus tout bouleversé chez moi, et tâchai de chasser cela de ma pensée. Mais j'avais beau m'occuper d'une chose ou d'une autre, toujours cette jeune fille était devant mes yeux, et il me semblait entendre répéter près de moi ces mots : « Cette jeune fille-là sera la consolation de tes vieux jours. »

MAGDELONE. Ah! seigneur Jeronimus, ce serait pécher contre le ciel lui-même que d'hésiter un instant à vous donner notre fille !

LEONARD. Ne sois donc point si prompte, ma chère femme! C'est une affaire d'importance, à laquelle il faut mûrement réfléchir.

MAGDELONE. Voyez un peu le drôle d'homme! N'as-tu pas entendu que c'est l'avis positif et irrévocable du ciel, que notre fille épouse un homme qui a soixante mille rixdalers? Ce n'est ni toi ni moi qui, chétifs comme nous sommes, pouvons nous opposer à la volonté du ciel.

LEONARD. Mais nous ne pouvons pourtant pas promettre en mariage notre fille, avant de l'avoir consultée.

MAGDELONE. Tu n'es qu'une vieille bête, mon cher cœur! laisse-moi parler. Eh bien, seigneur Jeronimus, voici ma main. Je vous donne ma parole que vous aurez ma fille.

LEONARD. Je vous remercie de tout mon cœur, madame.

MAGDELONE. Vous pouvez compter sur ma promesse, car, bien que je ne sois pas femme à retrancher quelque chose à l'autorité de mon mari, je me pique cependant de tenir ce à quoi je m'engage, et ce que j'ai une fois promis dans les formes ne saurait manquer d'arriver.

JERONIMUS. Vous avez un noble cœur, madame ! et heureux est le mari qui possède une femme aussi héroïque !

LEONARD (*à part*). Oui, parbleu, il est heureux! Le pauvre diable s'en aperçoit de temps en temps.

MAGDELONE. Que dis-tu là, cher mari?

LEONARD. Je ne dis rien, sinon que la chose est faisable. Mais....

MAGDELONE. Mais, mais! Venez, seigneur Jeronimus, entrons ensemble, pour parler un peu tous les deux tranquillement du reste de l'affaire. Et puis vous avez plus court pour rentrer chez vous par notre porte de derrière.

Ce père qui se laisse si docilement diriger par sa femme nous a ménagé une transition toute naturelle de la paternité au mariage. Le mari dont je veux parler à présent, c'est celui chez lequel la qualité de père ne vient point se confondre avec la qualité de mari au point de l'anéantir, c'est le mari en un mot capable également d'infidélité et de jalousie. Ce mari-là, qui personnifie l'amour conjugal, reparaît constamment dans la comédie latine, mais il est fort remarquable qu'il y prenne aussi souvent la liberté d'être infidèle qu'il a rarement l'occasion de s'y montrer jaloux. Insinuer que l'honneur conjugal des maîtres du monde pouvait être mis en péril par la frivolité d'une femme était une hardiesse que les patriciens de Rome n'eussent point tolérée, et il fallut sans doute l'autorité d'une légende mythologique pour que Plaute pût mettre sur la scène l'infortune d'Amphytrion et l'erreur bien involontaire d'Alcmène. Chez Molière, au contraire, ce n'est plus la femme qui est trompée par son mari, c'est toujours le mari qui est trompé par sa femme. Je sais bien que don Juan et M. Jourdain font deux exceptions à cette règle. Mais je doute d'abord que quelqu'un puisse prendre au sérieux l'amour bouffon du magnifique drapier pour la belle marquise. Quant à don Juan, outre que la tradition espagnole voulait qu'il eût profané par des mariages innombrables la sainteté du sacrement, il fallait bien, pour peindre la scélératesse incarnée dans un grand seigneur, faire aussi de lui un mari infidèle : le portrait sans cela eût été inachevé.

On a le droit de s'étonner, en tout cas, que dans une œuvre psychologique aussi complète et aussi vraie que le théâtre de Molière, la tentative d'adultère vienne à peine une fois ou deux du mari, et que l'écrivain, qui nous a si souvent exprimé les tortures intérieures d'un mari plus ou moins justement inquiet, ne nous ait pas dépeint plus fréquemment les angoisses de la jalousie féminine. On serait presque tenté de croire que son exclusive et incorrigible tendresse pour sa femme avait exclu de son cœur jusqu'à l'idée de la possibilité de représailles exercées par des personnes du même sexe que lui.

Quoi qu'il en soit, Holberg s'est prononcé içi pour Molière, et non pour la comédie latine. Il n'y a dans son théâtre qu'un seul mari infidèle, et encore ce n'est qu'un capitaine fanfaron, que sa femme elle-même provoque à une innocente velléité d'adultère. Dans trois autres comédies, c'est au contraire par la coquetterie de la femme que le mariage est compromis. S'il n'y a guère que la *Chambre de Noël* où les choses soient poussées à l'extrême comme dans *George Dandin*, néanmoins, dans la malignité de ces soupçons jetés sur la vertu des femmes, c'est bien la doctrine de Molière qui perce chez l'écrivain danois. Que Holberg ne mette pas autant d'acharnement dans la démonstration, cela est tout simple. Il n'avait pas de raisons personnelles pour revenir sans cesse sur ce thème douloureux. Puis l'honnêteté un peu naïve de la population danoise ne pouvait trouver un bien grand intérêt dans l'analyse de passions aussi coupables et de souffrances aussi délicates. Il faut un peu de raffinement et surtout beaucoup de corruption dans les mœurs pour que les trahisons de la vie conjugale puissent fournir matière à rire et qu'un scandale accommodé avec esprit divertisse la foule.

L'une des plus singulières conventions que la comédie de Molière impose à la bonne volonté du spectateur, c'est

assurément celle qui fait d'un frère ou d'un beau-frère l'homme raisonnable de la pièce, et le met dans l'obligation d'user à un certain moment de cette sorte d'infaillibilité qui lui est attribuée pour remettre un peu dans la voie du bon sens les esprits passionnés ou aveugles, c'est-à-dire à peu près tout le monde. Ce rôle de frère ou de beau-frère n'est en quelque sorte qu'un thermomètre vivant, le thermomètre de la raison, suspendu dans une atmosphère de folie et de ridicule, et destiné, d'abord à marquer que la sagesse n'a pas irrévocablement quitté la place, et ensuite à mesurer le degré exact de la sottise ambiante. Il est probable qu'un personnage aussi bien prémuni contre tous les entraînements avait paru à Plaute et à Térence un peu froid, ce qui les avait conduits à le réserver pour un petit nombre de pièces seulement. Encore choisissaient-ils plus volontiers pour ce rôle un voisin qu'un frère, sans doute parce qu'on a toujours plus de voisins que de frères, et qu'il y a plus de chances de trouver un sage dans tout un quartier que dans une seule famille. Quant aux frères, ils étaient ce qu'ils pouvaient. Dans les *Adelphes*, Micio et Demea sont juste aux deux extrêmes et par conséquent à égale distance de la vérité. C'était donc au temps de Molière une innovation non moins qu'une invraisemblance que l'introduction du frère moraliste dans la comédie. Notez bien toutefois que Molière ne se prive pas, à cause de son Béralde ou de son Ariste, du voisin de la comédie antique. Si, dans *l'École des Maris*, nous voyons un frère raisonnable aux prises avec un frère insensé, dans *l'École des Femmes*, nous voyons par contre un voisin insensé en querelle avec un voisin raisonnable. Par malheur, ce voisin, dont la mission est d'alterner avec le frère, se montre presque toujours égoïste et railleur, même quand il est judicieux et équitable. La chaleur du cœur lui manque, et il ne s'intéresse que fort peu au sort de celui dont sa

logique parfaite redresse les erreurs. Il est regrettable que Molière n'ait pas une seule fois songé à transformer l'un de ces voisins en un ami dévoué et véritable, et que lui, qui paraît avoir connu la douceur de l'amitié, n'ait pas donné dans son théâtre à ce généreux sentiment un représentant un peu moins désillusionné que Philinte.

Avec les personnages raisonnables de Holberg nous avons une preuve nouvelle de cette loi générale qui veut que la comédie, à mesure qu'elle s'avance du midi vers le nord, se concentre de plus en plus autour du foyer domestique, et cherche à compléter son personnel sans sortir de la famille. Holberg en effet ne prend plus que par exception un étranger pour jeter le mot et la solution du bon sens dans la mêlée générale des préjugés et des passions. Seulement il varie le plus possible le costume et l'âge du personnage, afin d'en dissimuler un peu la présence. Dans *Melampe*, dans *Sans queue ni tête*, la raison, représentée par un frère, n'a pas vingt-cinq ans, et porte l'épée avec le jabot de dentelles. Dans *Erasmus Montanus*, c'est un jeune rustre de quinze ou seize ans qui joue en sabots le rôle de la sagesse humaine. Dans la *Chambre de Noël*, c'est à une sœur aînée, dans *le Bal masqué*, c'est à un futur beau-père qu'échoit ce même rôle. Je vais montrer ici de préférence un frère raisonnable de l'âge de Béralde ou d'Ariste.

BEAUCOUPDEBRUIT[1]. Bonsoir, *mon frère*[2]. J'ai pris la liberté de vous envoyer demander.

1. L'*Oisif affairé* (Den Stundeslöse). Acte III, scène I. Ce personnage porte dans le texte un nom allemand, *Vielgeschrei*. *Viel Geschrei und wenig Wolle* est une expression proverbiale qui correspond en Allemagne à ce *Much ado about nothing* (*Beaucoup de bruit pour rien*) qui sert de titre à l'une des plus jolies comédies de Shakspeare. J'ai traduit scrupuleusement *Vielgeschrei* par *Beaucoupdebruit*, me réservant de donner ici cette courte explication.

2. Ce mot est en français et très-fréquent chez le poëte danois.

LEONARD. Oui, et je ne sais ce que cela signifie. Vous n'êtes guère dans l'habitude de m'envoyer demander. Seriez-vous malade?

BEAUCOUPDEBRUIT. Non. mais peu s'en faut que je ne crève de colère. J'ai eu ma maison pleine de fous et d'extravagants de toute sorte, qui sont venus ici comme s'ils avaient formé le dessein de me rompre la tête et de m'empêcher de donner à mes affaires les soins qu'il faut. J'ai déjà des soupçons sur le seigneur Longaparler.

LEONARD. Quel mal lui avez-vous donc fait qui ait pu le pousser à une pareille extrémité?

BEAUCOUPDEBRUIT. C'est que je refusai d'entendre tout le détail d'un procès, long comme la rue des Marchands[1], qu'il voulut me raconter avant-hier.

LEONARD. Mais quelle raison vous empêchait de l'entendre?

BEAUCOUPDEBRUIT. Est-ce que j'ai du temps pour de pareilles balivernes, *mon frère?*

LEONARD. Il est vrai, *mon frère*, vous n'avez jamais de temps, quoique vous n'ayez jamais rien à faire.

BEAUCOUPDEBRUIT. Ne raillez point, *mon frère*. La belle apparence que j'aie quatre secrétaires à mes gages, sans avoir rien à faire!

LEONARD. Voulez-vous alors me dire en quoi consistent ces affaires?

BEAUCOUPDEBRUIT. Voulez-vous me faire le plaisir de compter les étoiles dans le ciel?

LEONARD. Mais dites-moi au moins l'une de ces importantes affaires. Que fîtes-vous aujourd'hui?

BEAUCOUPDEBRUIT. Aujourd'hui j'eus tant d'occupations sur les bras qu'il m'a été impossible de rien faire.

LEONARD. Je crois volontiers aussi que vous auriez pu en dire autant hier, et avant-hier également.

BEAUCOUPDEBRUIT. Je n'ai pu que faire écrire cinq lettres

1. *Kjöbmagergade*, la rue Vivienne de Copenhague.

de mariage ; encore n'ai-je pas trouvé moyen de les faire partir par la poste.

LEONARD. Et de quelles lettres de mariage parlez-vous là?

BEAUCOUPDEBRUIT. Ma fille Leonora se marie ce soir; et voilà justement la cause pour laquelle je vous ai envoyé quérir, *mon frère.*

LEONARD. Qui épouse-t-elle donc?

BEAUCOUPDEBRUIT. Peter, le fils aîné d'Erich Madsen, le teneur de livres.

LEONARD. Eh quoi! Vous moquez-vous? Voudriez-vous donner votre fille à un maître d'école?

BEAUCOUPDEBRUIT. *Mon frère*, il me faut un gendre, qui puisse m'aider dans mes affaires.

LEONARD. Mais encore désignez-moi quelqu'une de ces affaires.

BEAUCOUPDEBRUIT. Si vous voulez me tracasser, ayez du moins la bonté de remettre ce soin à demain. J'en ai assez pour aujourd'hui.

LEONARD Si je vous parle dans l'intérêt de votre fille, il faut bien que ce soit aujourd'hui, car demain il sera trop tard.

BEAUCOUPDEBRUIT. Mais qu'avez-vous à dire sur ce mariage?

LEONARD. Il est tout à fait indigne de votre famille.

BEAUCOUPDEBRUIT. Est-ce qu'un teneur de livres n'est point un honnête homme?

LEONARD. Ce n'est point un homme qui convienne à une jeune fille qui a une bonne position et qui est bien élevée. Je suis sûr que le chagrin qu'elle aura de ce mariage ne manquera pas de la tuer. Je ne connais pas le jeune homme lui-même, mais je l'ai déjà entendu dépeindre.

BEAUCOUPDEBRUIT. Vous ne savez ce que vous dites, *mon frère*. Ma fille ne désire pas moins cette union que moi. Dès le premier moment qu'elle a vu son fiancé, elle s'est éprise si fort de lui que je n'ai eu aucun repos avant de lui avoir promis que le contrat se signerait ce soir.

LEONARD. Et c'est là justement ce que vous ne me ferez jamais croire. Cela n'est point naturel.

Beaucoupdebruit. Alors je m'en vais tout de suite vous arracher à votre sommeil. Holà, Leonora, Pernille!

Le fils de famille, chez Holberg, s'appelle d'ordinaire Léandre. Je ne réclamerai pas pour Molière la paternité directe de Léandre. C'est un type trop vague pour qu'on puisse démêler surement ses origines dans l'histoire de la comédie. Le goût et l'habitude du plaisir ne donnent point une définition suffisamment précise d'un jeune premier de comédie. Il est cependant un point par où le Léandre danois se rattache visiblement au Clitandre français. La plupart des futurs gendres que Molière introduit dans ces graves familles de la bourgeoisie enrichie, dont il excelle à peindre les mœurs un peu arriérées, y apportent avec eux l'air de la cour et un degré plus élevé de politesse sociale. De même aussi Léandre, sans être de la cour, est dans sa famille le représentant de l'influence française, c'est-à-dire un jeune homme d'une éducation infiniment plus soignée, et à qui un besoin nouveau d'élégance a fait prendre un peu en dédain la bonhomie grossière des vieilles mœurs nationales. Léandre en un mot a fait le voyage de Paris, et il en a rapporté l'éblouissement d'une civilisation de beaucoup supérieure à celle de son propre pays. C'est cette supériorité de culture que je prie le lecteur de vouloir bien remarquer dans les fragments où cet élégant et oisif personnage pourra paraître plus tard.

Parler des rôles de jeunes filles chez Holberg et chez Molière, c'est parler de ce qu'il y a de plus charmant chez celui-ci et de plus faible chez celui-là. Je n'en crois pas moins pouvoir affirmer que Leonora, la fille du bourgeois Jeronimus, est une figure très-certainement, quoique un peu gauchement, calquée sur le portrait de Lucile, la fille de M. Jourdain. Un premier point tout à fait hors de discussion, c'est que la jeune première de la comédie danoise

n'est pas du tout danoise. Il lui manque à peu près tous les traits et tous les instincts caractéristiques de sa race, je veux dire le sentiment individuel, l'émancipation morale, les tendresses d'imagination, le goût de la rêverie, la volonté et l'habitude d'être elle-même. Telle que nous la voyons dans le théâtre de Holberg, cette jeune fille ne ressemble en rien aux héroïnes ordinaires de la littérature scandinave. Dans l'un de ses plus jolis romans, M. Andersen nous raconte, par exemple, l'histoire touchante d'une enfant de treize à quatorze ans qui, avec une sorte d'héroïsme naïf et d'intrépidité candide, entreprend seule et sans ressources le difficile voyage des îles occidentales de la Frise danoise jusqu'à Copenhague, pour présenter au roi un recours en grâce. Ce n'est point assurément Leonora, le modèle parfait d'une aimable insignifiance, qui eût jamais eu la pensée d'une telle hardiesse. Un type aussi anormal ne peut donc être qu'un type exotique.

Il est incontestable que Molière, dans son théâtre, ne se contente pas de faire les femmes gracieuses et aimables, mais qu'en général il se plaît à leur attribuer le surcroît d'une raison déjà formée et d'une intelligence sagace. C'est là sans doute ce qui a permis à quelques critiques un peu sévères d'envelopper en masse toutes les jeunes premières de Molière dans un commun reproche de précocité morale et de manque de candeur. Ce n'est point ici le lieu de relever ce qu'il peut y avoir d'excessif dans ce reproche. Il est certain toutefois que la plupart des jeunes personnes qui composent le personnel féminin de Molière ont déjà, aux environs de la vingtième année, une manière de voir propre, l'habitude de la réflexion et une certaine fermeté intellectuelle soutenue au besoin par une pointe d'ironie. Qu'il me suffise de nommer au hasard, pour fixer les idées, la sincère Éliante et la judicieuse Henriette. Il ne faudrait pas néanmoins que ce premier groupe de la galerie féminine

de notre poëte, parce qu'il est le plus considérable et le plus intéressant, nous en fît oublier un autre où nous allons tout de suite trouver beaucoup plus d'ignorance ingénue et de vraie jeunesse. Voyez Lucile, la fille de M. Jourdain, Mariane, la fille d'Orgon, Hyacinthe, dans *les Fourberies de Scapin*, Célie, dans *Sganarelle*, et bien d'autres encore. Ce sont là des jeunes filles d'un âge un peu plus tendre et d'une raison beaucoup moins avancée, prises et peintes sur cette limite indécise de l'adolescence où la femme, sans cependant être encore devenue tout à fait femme, a cessé d'être une enfant. Ce sont des cœurs qui s'entr'ouvrent et s'abandonnent pour la première fois, et c'est à l'amour que chacune de ces agréables ingénues doit un commencement de personnalité qui, sans la rendre encore capable de beaucoup d'initiative, lui donnera cependant assez le sentiment de son indépendance pour qu'elle sache résister, le cas échéant, à la volonté tyrannique d'un père égoïste. C'est de ce groupe plus modeste, et où l'agrément d'un esprit fin et sensé est sensiblement plus rare, que le poëte danois a tiré sa Leonora. On va la voir dans la scène suivante revendiquer avec fermeté le droit qu'elle se sent de ne point rompre sans motif un engagement solennel.

Mais auparavant, une remarque. Holberg était un peu misanthrope et surtout misogyne. Le premier écrit qu'il publia, ce fut un pamphlet contre les femmes. Il serait étrange après cela qu'il eût réussi à les bien peindre. Ce qui manque surtout à sa Leonora, quand on la compare aux jeunes héroïnes de Molière, c'est la grâce, ce charme tout français, cette séduction plutôt morale que physique, à laquelle l'auteur du *Dépit amoureux* en revient toujours par une visible prédilection et qui à ses yeux fait oublier, ou plutôt rend encore plus attrayantes les petites imperfections de la beauté extérieure. C'est cette absence complète de la grâce qui

nous empêche au premier coup d'œil de reconnaître Leonora pour ce qu'elle est en réalité, j'entends une image pâle et décolorée, une sorte d'ombre vivante de Lucile ou d'Agnès. Nulle jeune fille ne serait certes moins capable qu'elle d'écrire cette lettre, chef d'œuvre incomparable de grâce dans l'amour ingénu et de naïveté touchante dans la tendresse, qu'Horace lit à Arnolphe dans *l'École des femmes.* Tout ce que nous savons d'elle, c'est qu'elle est jeune et passe pour jolie.

JERONIMUS[1]. Je suis bien aise, ma fille, de te trouver seule, car j'ai à t'entretenir de quelque chose d'important. Or ça, j'ai toujours remarqué, depuis ton enfance, que tu as toujours eu un peu d'ambition.

LEONORA. Cela est très-vrai. J'ai toujours fait de mon mieux pour ne donner à personne le droit de relever dans ma conduite quelque chose de bas.

JERONIMUS. C'est pour cela que j'espère que la proposition que j'ai à te faire sera de ton goût.

LEONORA. Je n'aurai jamais rien à refuser à mes parents, pourvu que les choses soient honnêtes et convenables.

JERONIMUS. Fort bien, ma fille. Maintenant c'est partie gagnée. On m'a donné ces jours-ci l'assurance que je deviendrais dans peu homme de qualité, et, dans ce cas, je te demande à toi-même si ce sera encore pour toi un parti convenable qu'un garçon tout simple, tel que Léandre.

LEONORA. J'ai moi-même, avec l'agrément de mes parents, promis à Léandre de devenir sa femme; et maintenant, mon père, c'est moi qui vous demande si je puis, sans manquer à l'honneur, retirer ma promesse?

JERONIMUS. Sans manquer à l'honneur, dis-tu? Sais-tu bien aussi ce que c'est que l'honneur? Est-ce que l'honneur exige d'une jeune fille qu'elle épouse un petit bourgeois?

1. *Un peu d'ambition* (Den honnette ambition). Acte III, scène II.

Leonora. Pour prévenir tout inconvénient, le mieux, c'est que j'épouse Léandre, avant d'être devenue demoiselle de qualité, et avant que vous, mon cher papa, vous ayez reçu votre titre. De la sorte nous ne choquerons en rien les convenances.

Jeronimus. Sornettes que tout cela, ma fille, et qui ne s'accordent guère avec l'ambition que je te supposais encore tout à l'heure.

Leonora. C'est précisément parce que j'ai de l'ambition que je ne puis me mettre d'accord avec vous, mon père.

Jeronimus. Le maudit bavardage! Quoi, c'est justement parce que tu as de l'ambition que tu aimes mieux qu'on t'appelle ma commère que madame?

Leonora. Nullement, mais c'est précisément parce que j'ai de l'ambition que je ne veux point faire de moi une coquine et manquer à ma promesse.

Jeronimus. Personne n'est obligé de tenir une promesse qui est contre la bienséance. Lorsque tu fis ta promesse à Léandre, vous étiez égaux tous les deux. Mais les choses maintenant sont bien changées. Te voilà à la veille de devenir demoiselle de qualité, et il n'est, lui, rien de plus que le premier venu. *Ergo*, ta promesse ne saurait en aucune façon te lier, car ce qui pouvait être auparavant permis, ne saurait plus maintenant s'exécuter sans choquer toutes les bienséances. Il y a même une loi là-dessus.

Leonora. A vous parler franchement, mon cher père, c'est un vilain tour de procureur que de fausser ainsi la loi. Est-ce que c'est choquer les convenances que de tenir la promesse qu'on a faite à un brave et honnête homme?

Jeronimus. Un honnête homme! Ce n'est point assez. Un paysan aussi peut être honnête. Mais, quand une fille de bonne famille se marie avec un paysan, le plus honnête du monde, je soutiens qu'elle a choqué les convenances.

Leonora. C'est bien aussi mon avis. Mais je ne vois aucune différence entre Léandre et moi, puisque nous sommes tous deux de la bourgeoisie.

Jeronimus. C'est très-vrai. Mais, si demain tu deviens demoiselle de qualité, eh bien, alors?

LEONORA. Tout ce qu'il en serait alors, c'est qu'un jeune homme de la bourgeoisie épouserait la fille d'un bourgeois de qualité.

JERONIMUS. Prends garde de te moquer de ton père, ma fille. Ce n'est pas beau.

LEONORA. Loin de moi une telle pensée! Mais c'est aussi, mon père, que vous voulez me pousser à une action qui m'attirera le mépris de toutes les personnes de sens.

JERONIMUS. Ouais! personnes de sens! Est-ce que tu appellerais nos voisins, ces épais bourgeois, des personnes de sens? Ce ne sont que de pauvres diables, ma fille, qui ne savent point ce que c'est que l'honneur.

LEONORA. Je croyais que les gens sans honneur étaient ceux qui n'avaient ni foi ni conscience.

JERONIMUS. Jase tant que tu voudras, ma fille. La fin de tout ceci, c'est que tu n'auras pas Léandre.

LEONORA. Et vous, mon père, prêchez tant qu'il vous plaira. La fin de tout ceci, c'est que je ne prendrai jamais que Léandre.

JERONIMUS. Si tu résistes à la douceur, je saurai user de mon autorité.

LEONORA. L'autorité d'un père ne va pas jusque-là.

JERONIMUS. Quoi! Une fille a-t-elle le pouvoir de se marier contre la volonté de ses parents?

LEONORA. Je n'ai rien fait dans tout ceci que par la volonté et avec le consentement de mon père.

JERONIMUS. Écoute, Leonora, pas un mot de plus. Si tu me mets une bonne fois en colère, tu ne me reverras pas de sitôt d'humeur facile.

LEONORA. Et moi je veux aussi vous prier, mon père, de ne plus toucher ce sujet-là, car, lorsqu'une fois je me suis mise en colère, je ne rentre pas non plus facilement dans mon humeur ordinaire.

Je ne veux point séparer de Leonora Pernille, sa suivante obligée et souvent sa confidente. Le nom de Pernille pour-

rait nous faire prendre le change sur la nationalité du personnage, et cependant Pernille, malgré son nom, ce n'est au fond qu'une autre Toinette. Dans le théâtre de Plaute et de Térence, les servantes, le plus souvent, ne sont que des *lenæ* qui se distraient par l'ivrognerie des soucis du proxénétisme. Duègnes d'ailleurs plutôt que soubrettes, elles ne représentent guère, sauf quelques exceptions, que la décrépitude féminine avilie par la débauche. La Renaissance donna l'esprit en partage à la suivante, et commença à faire de ce rôle l'entrain et la gaieté de la pièce. Mais Molière, sans lui retirer le moins du monde l'esprit, fut le premier à y ajouter le bon sens. Ce n'est en effet que l'évidence de leur bon sens qui met les rieurs du côté de Martine et de Toinette. Le trait saillant chez elles, c'est ce sens naturel et naïf du juste, cet instinct du vrai, cet art d'avoir toujours raison sans se donner la peine de chercher la raison à l'aide du raisonnement, cette sûreté de jugement en un mot qui, à tort ou à raison, passe pour l'apanage spécial du peuple, et tout particulièrement de la race gauloise. A ce point de vue, Nicole c'est même déjà un peu Figaro, puisqu'elle rit de son maître et l'humilie de sa judicieuse impertinence. Ce qu'il y a en tout cas de bien certain, c'est que ce parti-pris d'opposer sans cesse à l'aberration du chef de la famille la rectitude d'esprit d'une simple fille du peuple est un trait dont personne ne peut disputer la priorité à Molière. L'origine de Pernille ne saurait donc être un instant douteuse, puisque, elle aussi, non-seulement a la prétention de se mêler de tout, mais encore a su conquérir au logis, par droit de supériorité intellectuelle, une autorité incontestable. La voici aux prises avec son maître Polydore, un fou entêté d'alchimie, que sa femme Leonora ne peut rappeler au sentiment de la ruine où il court.

LEONORA[1]. Ah! mon Dieu, cher ami, vous voilà fait comme le diable !

POLIDOR. Le travail que je fais, madame, ne produit pas autre chose.

LEONORA. Oui, vous pouvez bien le dire, il ne produit pas autre chose. Car quel profit avez-vous maintenant après tant d'années que vous vous êtes rompu la tête avec vos maudites sornettes?

POLIDOR. Prenez garde à ce que vous dites, madame, et ne donnez point à la plus noble profession du monde un semblable titre.

PERNILLE. Monsieur a raison, et la profession est fort noble, car personne sans être riche et de grande naissance ne saurait l'exercer. Elle est également propre à former une belle âme.

POLIDOR. Voilà qui est aussi aller trop loin.

PERNILLE. Je vais, monsieur, vous prouver la chose avec la dernière évidence. La pauvreté est propre à former une belle âme, chercher à faire de l'or est un moyen de devenir pauvre, *ergo* c'est un moyen propre à former une belle âme.

POLIDOR. Ça, madame, je ne veux point que vous gardiez à votre service une fille impertinente. Mon pain n'est pas pour elle.

LEONORA. Pernille a raison, mon cœur, et il n'y a personne de sensé qui puisse blâmer son langage. Votre propre exemple montre assez clairement quels fruits produit votre profession.

POLIDOR. Quand ils viendront, ils viendront tout d'un coup.

PERNILLE. Oui, parbleu, ils viendront tout d'un coup. Monsieur distille, cuit, fait bouillir et mitonne tant et tant qu'il finira par mettre le feu à la maison, et c'est ainsi que la misère viendra tout d'un coup.

LEONORA. Voilà dix ans que vous travaillez de la sorte, et pour peu que vous passiez encore dix ans de cette façon, vous

1. *La poudre arabique* (Det arabiske pulver), scène v.

en serez réduit à prendre quelque métier pour gagner votre pain.

Pernille. Oui, vous en serez réduit par la misère à faire des allumettes soufrées.

Polidor. Sotte que tu es, vite à ton rouet, cela est au moins bon à quelque chose. Et vous, madame, rentrez reprendre votre travail à l'aiguille et me laissez la paix.

Pernille. Madame reprendra son travail à l'aiguille aussitôt que monsieur voudra bien lui donner un peu d'or de sa façon, car, puisque monsieur fabrique tant d'or chaque jour, nous n'avons plus besoin de broder simplement avec de la soie.

Polidor. Je crois que cette fille a le diable au corps. Si ce n'était que je me respecte.... Mais, écoutez-moi bien, je saurai d'ici à peu de jours vous fermer la bouche, et vous verrez le fruit de mon travail. Il est arrivé ici dans la ville un étranger qui va faire des expériences pour moi.

Pernille. C'est le plus grand coquin et le plus habile imposteur qui soit sur la terre !

Polidor. Est-ce que tu le connais?

Pernille. Parbleu ! c'est un antichrist. N'est-ce point ainsi qu'on appelle les faiseurs d'or en latin?

Polidor. Tu veux dire alchimiste. Eh bien, oui, c'est un faiseur d'or. Mais d'où sais-tu que ce soit un imposteur?

Pernille. Parbleu, parce que c'est un faiseur d'or.

Polidor. Il va t'arriver malheur, si tu ne retiens ta langue. Veux-tu aussi me faire passer pour un imposteur?

Pernille. Eh ! sans doute. Vous vous trompez vous-même, monsieur, vous trompez votre femme, vous trompez vos enfants. Oui, je dirai la vérité, quand même il devrait m'en coûter la vie. Écoutez bien ce que je dis avant de m'en aller. Il vaudrait beaucoup mieux qu'au lieu de consulter un faiseur d'or, vous eussiez envoyé chercher une blanchisseuse pour retirer le charbon et la saleté qu'on voit sur votre visage. (*Elle sort.*)

Il semblerait que Molière eût épuisé au profit de Toinette et des autres servantes de sa comédie bourgeoise l'esprit et

le bon sens qu'il avait à mettre à la disposition de la domesticité, car les valets, dont il me reste à parler, tiennent assez peu de place dans les grandes pièces de son répertoire. A la vérité, tant que l'écrivain n'a pas encore trouvé sa vraie et définitive manière, l'esprit d'intrigue et la licence du langage ne passent pas encore sous la cornette de Martine ou de Dorine, et c'est à un serviteur de l'autre sexe qu'incombe, d'après l'antique tradition de l'art comique, le devoir de tout entreprendre et que revient la liberté de tout dire. Mais qui ne voit que tous ces laquais de rencontre, Mascarille, Lamontagne, ne sont que des escrocs d'Italie de passage sur le théâtre de la France? Sosie, dans *Amphytrion,* Sganarelle, dans *Don Juan,* continuent avec une grande audace la vieille protestation de l'esclavage contre l'inégalité des conditions : ce ne sont pas encore là des types français. J'ai grand'peine à croire qu'un marquis ou qu'un vicomte de Versailles eût toléré un Sganarelle à côté de lui, et que Louis XIV se fût accommodé des réflexions d'un Sosie. D'ailleurs, ni Sganarelle ni Sosie ne sont de véritables domestiques, à prendre le mot dans son sens exact et moderne. Dans le laquais de don Juan, je ne trouve qu'un mélange d'avilissement et de lâche complaisance, avec un continuel accompagnement de persifflage et d'ironie. Dans l'esclave d'Amphytrion, outre la poltronnerie et la gourmandise, je ne relève guère que de spirituelles doléances et quelques boutades incisives. Ce ne sont là ni les sentiments ni les conditions de la vraie domesticité, telle que la doctrine évangélique l'a faite dans notre société, en proclamant le principe d'une égalité humaine, inaliénable et supérieure, au sein même des inégalités de position. Cependant, en cherchant un peu, on arrive à découvrir dans Molière, et en bien plus grand nombre que dans Plaute, de vrais et fidèles domestiques, unis à leur maître par un dévouement et un zèle sincères, et tout à fait incapables de

tirer contre lui le poignard d'un Brighella, ou de lui lancer par derrière des mots à la Figaro. Dubois, le valet un peu gauche d'Alceste, qui oublie au logis les lettres qu'il a précisément l'intention de porter à son maître ; Lépine, le valet assez peu poli de Vadius, qui ne prend point le temps de s'informer si les gens pour lesquels il a un billet sont visibles ; Champagne, le valet de Sganarelle, dans *l'Amour médecin*, qui, par excès de zèle, ramène quatre docteurs au lieu d'un pour guérir sa jeune maîtresse ; Laflèche, le valet de Cléante, dans *l'Avare*, qui rend si honnêtement la cassetté qu'il n'a voulu que faire semblant de voler, sont autant d'ébauches de ce type à peu près nouveau dans la comédie, malgré l'honnête Lampadio de la *Cistellaria* et l'admirable Tyndare des *Captifs*. Si, au lieu de l'ébauche, vous désirez voir le portrait, il faut prendre, par exemple, le Covielle qui fait pendant à Nicole dans *le Bourgeois gentilhomme*. L'exemple me paraît d'autant plus concluant que, dans la comédie italienne, Covielle n'est qu'un simple danseur. Ce Covielle, on le sait, est un honnête garçon, presque un ami pour son maître, nullement raisonneur et pourtant de bon conseil, capable d'un bon tour et incapable d'une mauvaise action, en un mot, ni esclave ni coquin, ni humilié ni révolté.

C'est à ce type de Molière qu'il convient, à mon sens, de rattacher le Henrich de Holberg, personnage immanquable et, pour ainsi dire, moteur ordinaire de la comédie danoise. Henrich ressemble beaucoup moins à un paria qu'à ce Jean qui rit de mémoire populaire. Si le sort l'a placé à l'un des échelons inférieurs de l'ordre social, non-seulement il en a pris son parti, mais, même, ne s'y trouvant point trop mal à l'aise, il ne fait aucun effort pour s'élever plus haut, et n'emploie tout ce qu'il peut avoir d'adresse qu'à se donner, aux dépens des autres, quelques petits suppléments de distraction. Jamais plus de gaieté et de bonne

humeur n'éloigna de l'esprit du spectateur l'arrière-pensée d'une revanche prise ou à prendre contre la brutalité d'un maître inique par la ruse grimaçante sous le joug. Sans doute, le dévouement de Henrich pour Léandre ne s'élèvera jamais jusqu'au prodige d'un héroïsme invraisemblable. Mais ce n'est pas non plus Henrich qui, comme Liban dans l'*Asinaria*, se donnera la volupté étrange, et un peu féroce, de contraindre son jeune maître à le porter sur son dos, avant de lui livrer l'argent dont il a besoin. Au demeurant, si Henrich n'est pas un Caleb, c'est du moins un serviteur fidèle et vraiment attaché, en dépit de toutes ses fanfaronnades d'improbité traditionnelle. La preuve, c'est qu'il va jusqu'à rendre l'argent qu'il fait mine de dérober, se contentant du prélèvement de quelque honnête pourboire, et cela, dans des cas où les vieillards de la comédie latine ne recouvrent pas une obole[1]. Dès qu'il s'agit au contraire d'une mystification d'un caractère suspect, il s'empresse de passer le plus compromettant de la besogne à Oldfux, un coquin en location, un drôle à la journée, toujours en disponibilité sur la place publique, le *sycophanta* de Plaute ou le Sbrigani de la comédie italienne. Je ne ferai pas, dès à présent, passer Henrich sous les yeux du lecteur. On le retrouvera continuellement dans la suite de nos citations. Pour Holberg, je le répète, c'est le *factotum* de la comédie.

Tout à côté de Henrich, et au dernier rang parmi les gens du logis, nous trouvons enfin cet Arv qu'on a déjà rencontré plusieurs fois. Arv, chez Holberg, c'est le domestique campagnard, destiné à faire contraste au valet de ville, son rival et son ennemi. Cette espèce de souffre-douleur ne fait que d'arriver de son village, et il en a gardé toute la naïveté. A la fois balourd et matois, moitié ruse et moitié

1. Comp. la fin de la *Mostellaria* et celle de *Huus-Spögelse*.

niaiserie, on peut dire de lui qu'il a tout ensemble la sottise du bon sens et le bon sens de la sottise. Au fond, il représente la nature un peu basse du peuple de la campagne, sa superstition, sa gourmandise, et surtout son perpétuel ébahissement en présence des merveilles de la ville. Au premier abord, il pourrait sembler qu'un type de ce genre soit tout à fait une nouveauté de la comédie danoise. La vérité cependant, c'est qu'il n'a de nouveau dans le théâtre de Holberg que l'importance qui lui est attribuée. Déjà même, dans plus d'une comédie latine, dans *Casina*, dans la *Mostellaria*, nous voyons apparaître des colons venus pour une journée de la campagne à la ville. Mais d'un côté, ces colons sont des intendants ruraux, presque des maîtres, et en second lieu, le poëte ne nous les montre qu'en dehors de leurs occupations ordinaires, presque en vacances. Avec Molière, au contraire, nous voyons le paysan dans l'activité quotidienne de son service domestique. Sans doute, Molière avait de son art une idée trop haute pour beaucoup insister dans ses grandes œuvres sur les maladresses possibles d'un lourdaud de village. Lorsque, d'ailleurs, il place la scène de la comédie à Paris, il ne nous introduit que dans de bonnes maisons où les gens savent tous leur service. Mais dans ses petites pièces, dans celles où le lieu de l'action est une ville quelconque, ou simplement la campagne, il ne dédaigne pas de nous faire un peu rire aux dépens soit de la gaucherie empressée soit de la lenteur somnolente des serviteurs improvisés du pays. Tels sont, par exemple, Alain et Georgette, dans *l'École des femmes*, Lubin et Colin, dans *George Dandin*, Jeannot, Criquet et Andrée, dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, Lucas, dans le *Médecin malgré lui*. Holberg n'a eu qu'à consulter ces précieuses indications pour y trouver la figure comique de ce valet pour tout faire auquel il a donné le nom d'Arv, et avec lequel nous voici descendus au dernier échelon de la famille.

Arv[1] (*se croyant seul*). Maintenant je m'en vais voir comment cet habit m'ira.

Leonora. Qu'est-ce que diable cela veut dire? C'est parbleu bien une livrée.

Arv. Si je savais seulement ce qui est le commencement et la fin, ce qu'il faut tourner devant et derrière.

Leonora. Voyez donc un peu, il a mis l'habit tout de travers.

Arv. Ventrebleu! cela ne va point du tout. Ah! c'est de la sorte que je dois m'y prendre.

Leonora. Voici à présent qui est encore plus drôle.

Arv. Il faut que ce soit le diable qui ait inventé toutes ces modes nouvelles! Impossible de savoir où sont les manches et où est la poitrine; tout est aussi long et aussi large. Pourtant, le voilà enfin mis, je pense, comme il faut.

Leonora. Arv, que diable fais-tu donc là?

Arv. Ah! vous venez bien à propos, mademoiselle, pour m'aider à attacher cette bourse! Cela se porte sur la nuque, j'en suis sûr.

Leonora. Que veulent dire toutes ces folies?

Arv. C'est la vérité pure, que cela se porte sur la nuque. Ayez donc cette bonté, ma chère demoiselle.

Leonora. Je le veux bien, puisque tu tiens tant à passer pour un sot. Mais pourquoi es-tu si follement accoutré ce matin?

Arv. Je vais vous le dire, mademoiselle. C'est parce que tout porte à croire que je serai aussi follement accoutré demain. Ce n'est pas moi, ma foi, qui ai eu cette idée-là. C'est notre maître qui veut que je porte une livrée.

Leonora. La singulière idée pour un bourgeois de son âge!

Arv. Gardez-vous bien de dire cela, mademoiselle. Cela peut être utile à son bonheur.

Leonora. Utile ou non à son bonheur, ce n'en est pas moins

1. *Un peu d'ambition* (Den honnette ambition). Acte I, scènes II et IV.

un oubli des convenances, et les voisins ne manqueront point de se moquer de lui.

Arv. Il siérait bien à ses voisins de se moquer de lui ! Il n'y a pas, parbleu ! un seul homme raisonnable dans toute la ville.

Léandre. Arv a, ma foi, raison, car tout le pays ressemble étrangement à une grande maison de fous. Peut-il, je vous prie, y avoir quelque chose de plus bizarre que de voir tant de pauvres diables, en peine de trouver leur pain, se quereller pour marcher à la droite de leur prochain? Mais je vois venir votre père, mademoiselle. Je m'en vais de mon côté.

Leonora. Allons donc ensemble dans ma chambre. (*Elle sort avec Léandre. Jeronimus entre en scène.*)

Arv. J'ai à saluer monsieur de la part du tailleur. Il prie monsieur de vouloir bien essayer son habit, pour savoir s'il lui va.

Jeronimus. Pourquoi ne vient-il pas lui-même me l'essayer?

Arv. Il voulait venir lui-même, mais je lui ai dit de rester chez lui.

Jeronimus. Pourquoi lui dire cela, Arv?

Arv. Je lui ai dit que je ne savais pas si monsieur voudrait souffrir un tailleur dans sa maison, parce que monsieur va devenir homme de qualité.

Jeronimus. Maraud que tu es ! Qui t'a prié de dire cela? Je ne le suis pas encore, homme de qualité ! Qu'a répondu à cela le tailleur? Ne s'est-il point fâché?

Arv. Non, ma foi, il ne s'est point fâché. Il s'est mis à rire.

Jeronimus. A la bonne heure alors.

Arv. Faut-il que j'essaye à monsieur son habit?

Jeronimus. Sans doute.

Arv (*l'aide à passer un habit fort riche*). Maintenant, monsieur, vous voilà, ma foi, tout autre que vous n'étiez. Un bel habit ferait d'un singe un homme. (*Il lui attache des galons de soie au bras.*)

Jeronimus. Que diantre fais-tu là? Cela ne va point à mon habit, mais bien à ta livrée. Ne me fais pas prendre pour un fou.

Arv. C'est donc moi qu'on prendra pour un fou?

Jeronimus. Non, mais cela, te dis-je, appartient à ta livrée.

Arv. Ça ne vous va pourtant pas mal, monsieur.

Jeronimus. Que ça m'aille bien ou mal, ça n'en est pas moins fait pour une livrée.

Arv. Il me semble pourtant que le tailleur m'a dit que je devais attacher quelque chose sur la manche de monsieur.

Jeronimus. C'est que tu auras mal entendu, Arv. Le tailleur n'est point si sot.

Arv. Non, ma foi, il n'est point si sot: C'est un homme qui travaille pour je ne sais combien de gens de qualité.

Jeronimus. Qu'est-ce que tu dis là, Arv? Qui sont ces gens de qualité pour qui il travaille?

Arv. Il travaille entre autres pour un comte.

Jeronimus. La peste! Pour un comte!

Arv. Oui, parbleu, pour un comte, et qui est comte pour tout de bon.

Jeronimus. Et qui est comte pour tout de bon, dis-tu?

Arv. Oui, vraiment, un comte pour tout de bon, qui a pour femme une comtesse.

Jeronimus. Voilà un tailleur, ma foi, dont j'aurais tort de ne pas faire cas. Il est peut-être en état de me rendre service. Çà ! Arv, cours chez lui sur-le-champ, présente lui ensuite mes excuses, et prie-le de vouloir bien me faire l'honneur de venir manger demain un gigot de chevreuil avec moi.

Avant de passer à la seconde série des types comiques que nous avons à examiner, c'est-à-dire aux étrangers et aux grotesques, je voudrais répondre à une objection et prévenir un malentendu. Qu'on me permette donc deux courtes remarques destinées, l'une à retenir sur un point important la part d'influence de Molière, et l'autre à proclamer l'entière originalité de Holberg à un autre point de

vue. Je tiens à leur rendre à tous deux une égale et exacte justice.

La prétention que je veux soutenir au profit de l'influence exercée par Molière sur Holberg a trait à la méthode psychologique des deux poëtes, ou, pour préciser davantage, au plus ou moins de variété des caractères qu'ils créent pour les besoins de leur comédie. Il peut sembler en effet que Holberg procède à cet égard tout autrement que Molière. Les personnages de la comédie danoise sont deux fois et de deux façons immuables. Non-seulement chacun d'eux se montre dès la première pièce tel que nous le verrons reparaître dans les pièces suivantes, mais encore tel il était au premier acte, et tel il sera au dernier. Or l'on sait que cette rigidité psychologique, si j'ose m'exprimer ainsi, est surtout le signe distinctif de la comédie italienne. Je comprends donc que M. Prutz, car c'est lui qui a soulevé l'objection à laquelle je vais chercher à répondre, ait pu, ait même dû être frappé de cette habitude commune à deux théâtres pour tout le reste si différents. Je crois seulement qu'en fixant ainsi une fois pour toutes un certain ensemble de sentiments et d'idées sous un masque inflexible, Holberg ne s'éloigne pas autant de Molière qu'on le pourrait supposer, par cette excellente raison que l'on s'est peut-être un peu exagéré en France les mérites de Molière en fait de variété.

On m'accordera d'abord, je pense, sans beaucoup de difficulté, que Molière en revient en définitive toujours à peu près aux mêmes personnages. Le changement du nom n'entraîne nullement chez lui le changement du type. De Scapin à Mascarille, je ne sais guère d'autre différence que celle qu'on peut trouver entre un premier fripon et un second fripon. La Dorine du *Tartuffe* est pour le moins cousine de la Toinette du *Malade imaginaire*. Que le père bafoué s'appelle Sganarelle, comme dans l'*Amour méde-*

cin, ou Géronte, comme dans le *Médecin malgré lui*, le changement de nom ne fait guère à l'affaire. Et quand nous entendons le judicieux Béralde conseiller son frère Argan, ne nous semble-t-il pas que nous l'ayons déjà entendu, sous le nom d'Ariste, conseiller son beau-frère Chrysale? La vérité, c'est qu'à cet égard Molière n'avait pas encore complétement dégagé son art de la tradition italienne. On dirait plus d'une fois, en le lisant, que le manteau dont il affuble certains de ses personnages n'est qu'une espèce de masque tombé du visage sur les épaules, pour couvrir et déguiser une convention dramatique, une monade de théâtre. Ce n'est point à dire pour cela qu'il n'y ait pas chez lui un effort et un progrès visible dans le sens de la variété. On le voit, au contraire, chercher à augmenter le nombre des types généraux de la *commedia dell'arte*. Il dédouble même en général ses principaux personnages et chaque doublure qu'il crée équivaut à une variante. Dorine et Toinette ne sont qu'une seule et même personne; mais du moins elles alternent avec une autre variété de servantes, bien plus rudes dans leur naïveté plébéienne, Martine et Nicole. J'ai dejà montré que les jeunes filles qu'on trouve dans Molière se pourraient distribuer assez bien en deux groupes principaux, et que Géronte est au moins à une nuance de distance de Chrysale. Tout cela n'empêche pas que ce qu'on a dit de Gœthe et de Shakspeare, à savoir qu'il n'y a point dans tout leur théâtre deux âmes qui se ressemblent, ne pourrait pas justement s'appliquer à Molière. Curieux déjà de la diversité, il appartient encore à l'école de l'uniformité, et il faut reconnaître que Wilhelm de Schlegel a raison sur ce point[1].

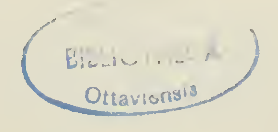
1. Er wollte (?) eine Art von maskenhaften Charakteren ohne Masken einfuehren, die mit denselben Namen wiederkommen (*Vorlesungen ueber dramatische Kunst*, XXIIe Vorl.).

Il en est de même en ce qui concerne la mobilité intérieure des caractères, leur transformation successive de scène en scène. Sans doute au premier coup d'œil il peut sembler aussi que Molière soit fort loin de tomber dans le défaut de cette roideur extrême si sensible chez tous les types de la *commedia dell'arte.* Il est évident que toutes les personnes qu'il fait figurer sont infiniment plus accessibles aux influences du dehors et beaucoup moins inébranlables aux coups de la fortune. Leur âme se maintient déjà moins opiniâtrement dans une intégrité absolue. Cependant, à y regarder de près, l'action n'est-elle pas chez lui pour les individus bien plutôt une occasion de se manifester qu'une occasion de se développer, et les incidents qui surviennent n'ont-ils pas pour objet de mettre en lumière leurs travers ou leurs vices, sans les faire avancer ou reculer dans ces travers ou dans ces vices? Ce qu'il s'agit pour Molière de produire sous le regard du spectateur, n'est-ce point toujours quelque défaut comique déjà formé, en pleine séve, en plein rapport, qui ne puisse manquer dès le début de faire rire? Sa méthode psychologique comporte-t-elle enfin ces progrès continus de la passion ou ces brusques contradictions du cœur qui semblent le fond même de l'homme et le mystère de sa nature? Un écrivain allemand, fort compétent en ces matières, M. Devrient, n'hésite pas à déclarer qu'à ce point de vue il manque quelque chose à Molière[1], et nous ne saurions le contredire.

Comparez, par exemple, un instant Shakspeare à Molière et voyez de quelle manière différente l'étude du cœur humain est comprise et pratiquée par l'un et par l'autre. Ce

1. An das eigentliche Geheimniss des menschlichen Lebens, an dem Widerspruch im Charakter hat Molière sich nicht gewagt.... Die besten Molière' schen Charaktere gehen mehr auf eine bestimmte und concentrirte Theaterwirkung (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, t. II, p. 128).

n'est pas seulement le spectacle d'une passion bonne ou mauvaise, héroïque ou comique, que nous donne le poëte anglais, c'en est toute l'histoire. Othello n'est point tout d'abord jaloux, mais il le deviendra. Bénédict et Béatrix, Biron et Rosalinde se raillent longtemps de l'amour auquel ils doivent finir par succomber. Macbeth n'est point dès le début ambitieux, c'est sa femme qui le poussera à l'ambition. Antoine, il est vrai, est dès le commencement amoureux de Cléopatre. Ce seront les conséquences, et non plus cette fois les origines de sa passion maîtresse que le poëte déroulera devant nos yeux. Shakspeare, en un mot, étudie chaque passion, c'est-à-dire chaque affection aiguë et violente de l'âme, soit dans ses sources, soit dans ses effets, et, quand il tient à faire une pièce complète, à la fois dans ses sources et dans ses effets. Il fait en quelque sorte la biographie des passions. Ce n'est nullement ainsi que procède Molière. Harpagon, dès la première scène où nous le voyons, se montre un parfait avare. Il ne saurait plus perfectionner son avarice. Elle ne peut plus croître, elle ne peut que continuer. Il est clair pour nous qu'Harpagon mourra dans l'avarice finale. Voulez-vous prendre Tartuffe? Qui l'a jeté dans l'hypocrisie, quelles infortunes de sa vie ou quels méchants instincts de son âme? A-t-il lutté contre l'effroyable envahissement de ce vice? Dans quel abîme de honte et d'infamie finira-t-il par le précipiter? Ce sont là des points sur lesquels Molière ne nous dit pas un mot. Argan de même s'est voué à la médecine par la plus bizarre des maladies d'imagination. Mais à quel propos, à quelle époque? Notez aussi que sa manie n'empire ni ne diminue de la première scène à la dernière. Il n'y a ni progrès pour elle ni décroissance sensible ; elle se maintient dans une égalité parfaite d'un bout a l'autre de la comédie. En somme, le *quod sibi constet* d'Horace a été évidemment la loi d'après laquelle



Molière a conçu tous ces caractères, que d'ailleurs la règle sévère de l'unité de temps ne lui eût guère permis de suivre à travers les diverses phases de leur développement.

Que maintenant Holberg ait à la fois abusé de l'habitude de promener le même type de pièce en pièce et exagéré cette tradition de stabilité morale qu'on retrouve dans Molière, cela, en réalité, ne permet pas de conclure qu'il ait directement tiré de la comédie italienne ce dédain un peu regrettable de la diversité ondoyante et de la versatilité que comporte la nature humaine. Oui, sans doute, Pernille reste toujours chez lui exactement la même Pernille, et Léandre n'a jamais pour remplaçant qu'un autre Léandre. Il y a beaucoup plus de convention et de système, je ne sais quoi même qui sent la stéréotypie ou l'algèbre. Mais en définitive, que fait-il, sinon ce qu'avait déjà fait Molière lui-même, qnand il considère l'humanité comme limitée ou réductible à un petit nombre de types invariables? Qu'on ne dise pas que ces figures sont de bois, que chaque caractère semble condamné pour toute la durée de la pièce à l'immobilité forcée d'une attitude unique, que tout au plus, quelquefois au dénoûment, une conversion soudaine vient arracher le héros comique à toutes les attaches de son passé et à la tyrannie de ses habitudes. Dans tout ceci Holberg ne fait que forcer la méthode de son maître, il ne rompt pas avec elle. A quoi bon, dès lors, imaginer cette influence exclusive de la comédie italienne si chère à M. Prutz?

Reste maintenant à prévenir le malentendu dont j'ai déjà parlé et à sauvegarder en un sens de la manière la plus absolue l'originalité du poëte danois. Comme peintre de mœurs, Holberg ne doit rien à la France. Non-seulement la classe sociale où Molière place la comédie, je veux dire la bourgeoisie prise au point où elle confine à l'aristocratie, n'est pas la même que celle où Holberg l'acclimate à son tour, j'entends la bourgeoisie prise au point

où elle se confond avec le peuple, mais encore les oisifs et les courtisans de l'un, les artisans et les campagnards de l'autre, transportent et retiennent notre imagination dans un pays tout nouveau, dans une civilisation toute différente. C'est la vie privée du peuple et de la bourgeoisie laborieuse de Copenhague, que nous retrouvons chez lui dans toute son ingénuité, peinte avec ce laisser-aller parfois un peu grossier et cette minutie constante qui sont le cachet de l'école hollandaise, d'un Ostade, d'un Téniers. Au bout de l'horizon, au fond du décor, nous découvrirons toujours, si ce n'est la Tour-Ronde ou la pointe du clocher de Notre-Sauveur, du moins quelque moulin modeste s'élevant avec sa collerette de charpente sur une maison des remparts. Partout nous verrons vivre sous nos yeux un peuple rude encore, mais sain et actif, composé de petites gens pour qui le travail est la loi suprême, et la médiocrité, la condition ordinaire, des gens de commerce, des gens de mer, des ferblantiers, des huissiers, des fourreurs, des teneurs de livres, des teneurs d'auberge, des barbiers, des mercières, des bijoutiers, des marchands de brosses, des fabricants de tabac, des commis, des scribes, des apothicaires, des chapeliers. A peu près tous les corps de métier défileront devant nous. Déjà les professions commenceront à déterminer les caractères, en attendant qu'elles les effacent. Quatre ou cinq fois au plus nous quitterons Copenhague pour quelque village de Séeland ou du Jutland. Alors ce seront des paysans d'une ignorance et d'une grossièreté presque inouïes, natures tout à fait brutes, quelquefois même à demi sauvages, comme ce Jeppe de Bjerg, ce second Caliban, aussi passionnément ivrogne que celui de Shakspeare. Et qu'on le remarque bien, ce n'est pas seulement du Danemark en général que Holberg reste le peintre par excellence : il est également le peintre en titre du dix-huitième siècle dans son pays. C'est au moment précis où

la politesse française commence à le pénétrer qu'il prend le Danemark et nous le montre. C'est au milieu de cette lutte entre la barbarie du passé et la culture de l'avenir que nous voyons Copenhague s'agiter et revivre dans son théâtre. Il nous a donc laissé, en même temps qu'une œuvre nationale, une œuvre historique, et tout un âge, comme toute une nation, s'y trouve conservé à cette haute et généreuse curiosité que les hommes ne cesseront jamais d'éprouver pour tout ce qui a vécu en d'autres temps et en d'autres lieux.

II. Il est temps enfin d'arriver aux étrangers, à ces originaux d'un ridicule plus intense et d'une vraisemblance plus contestable; à ces figures de fantaisie, prises, par bienséance sans doute, en dehors de la famille, où le côté comique sera développé aux dépens de tous les autres et qui seront destinées à emporter le rire de vive force Dans les courtes apparitions qu'ils vont faire à travers la gravité de la vie de famille, ces extravagants de passage vont y apporter avec eux une force comique que nous n'avons pas encore jusqu'ici vue en jeu, je veux dire le grotesque mêlé à la folie.

On ne saurait dire justement que la puissance du grotesque ait été devinée et appliquée pour la première fois à la comédie par Molière. Il y a du grotesque dans Aristophane comme dans Shakspeare. Mais ce que je ne vois guère avant Molière, dans l'histoire du théâtre comique, c'est une insanité morale jetée en pâture à la risée publique, c'est le grotesque poussé jusqu'à la folie ou la folie tournée au grotesque. Les personnages chargés par les autres poëtes de divertir particulièrement la foule sont en général, soit d'habiles coquins qui mystifient les autres et quelquefois aussi finissent par être mystifiés à leur tour, soit des gens d'esprit, de brillants causeurs, qui ne se vengent de leur

mauvaise fortune que par leur bonne humeur, et, bien loin de nous laisser rire à leurs dépens, nous font rire presque toujours aux dépens d'autrui. L'esclave, le proxénète de la comédie latine sont au nombre des premiers. Le *gracioso* de la comédie espagnole, le *clown* de la comédie anglaise se distinguent parmi les seconds. Mais ce qu'il faut surtout remarquer chez les uns comme chez les autres, c'est qu'ils sont comiques sans la moindre trace de folie. Leurs facultés intellectuelles, bien loin d'être affaiblies par une monomanie, ont au contraire une vigueur et une finesse exceptionnelles. Ceux-là même qui ont le moins de pénétration et qui subissent le plus de railleries, ont toujours des intervalles lucides, des retours de raison, des mots pleins de bon sens, qui font que l'auditeur, un peu dépaysé à de certains moments par tant de rectitude d'esprit et tant de bonhomie dans le caractère, ne sait plus trop de qui l'on se moque sur la scène.

Avec Molière, au contraire, si impartiale et si exacte que soit d'ordinaire son observation, nous voyons certains personnages précipités du premier coup et pour toujours dans l'irrévocable ridicule d'une sottise incorrigible. C'est plus même que de la sottise, plus que du ridicule ; c'est de la monomanie, et de la mieux caractérisée. Ne nous y trompons pas, il y a dans Molière de véritables cas d'aliénation mentale. Vadius a le délire du pédantisme, M. Purgon a la démence de la médecine, M. de Pourceaugnac pousse la rusticité jusqu'à un degré voisin de l'idiotisme. Pour eux le mal est désormais incurable, leur âme est envahie tout entière. Avec eux nous dépassons le réel, les limites extrêmes du possible et du croyable, nous touchons presque au fantastique. Étrange et douloureux spectacle en vérité, que celui de cet homme de génie entrant ainsi dans la pure gaieté, presque dans la féerie, par la porte de la folie ! Quel sujet de profondes méditations pour le philo-

sophe, de le voir s'enflammer lui-même comme à son insu de cette fureur grotesque qu'il s'amuse à prêter à quelqu'un de ses personnages ! La contagion du rire semble le gagner, on dirait qu'une sorte d'ivresse lui monte au cerveau, peu à peu le voilà pris lui-même de je ne sais quel vertige comique, il perd le sens de la vraisemblance humaine et la mesure de la crédulité publique, il exagère le ridicule, il accumule l'impossible, par tous les moyens enfin il faut qu'il force le rire, le rire à outrance, ce rire sans fin qui devient si vite aussi un rire sans cause. Mais bientôt cet enivrement atteint à son tour le spectateur. C'en est fait. Lui aussi, il perd la conscience de ce qu'il est pour ne plus croire qu'à la réalité de ce qu'il s'imagine voir. Il est tombé à la suite du poëte dans une débauche d'hilarité et, comme lui, touche à la démence par l'excès de la gaieté.

Ce serait peu toutefois si Holberg n'avait fait que mettre en saillie, comme Molière, le côté comique de la folie humaine. Mais il n'emploie pas seulement à son exemple des grotesques, et des grotesques pris le plus souvent en dehors de la famille ; c'est encore à la profession plutôt qu'aux individus qu'il attache l'imputation de la sottise, et les professions qu'il désigne à l'immortalité forcée du ridicule sont à peu près exactement les mêmes. Ce serait déjà un caprice d'imagination bien propre à trahir un disciple en flagrant délit d'imitation, que ce parti-pris pris d'envelopper ainsi toute une corporation dans la nécessité du ridicule et de créer à ses dépens une sorte de fatalité comique. Il faut aussi bien de l'esprit de système pour faire peser cette présomption du ridicule professionnel sur toutes les personnes sans exception qui exercent la profession. Mais qu'on songe encore que Holberg semble ressusciter précisément le personnel grotesque du théâtre de Molière, puisque c'est du pédantisme sous toutes ses formes qu'il tire le comble même du ridicule. Assurément cette épidé-

mie-là sévissait de son temps à Copenhague, comme elle avait sévi un siècle ou deux plus tôt en France, et le poëte danois dut être frappé lui-même plus d'une fois dans son propre pays du côté plaisant de l'esprit pédantesque. Mais je ne puis croire non plus qu'il n'y eût de ridicule à Copenhague, au temps de Holberg, que les faux savants et la vanité de leur ignorance. Le ridicule n'est jamais le monopole d'un petit nombre d'occupations déterminées, et l'histoire du théâtre comique est là pour montrer la fécondité de la matière. La comédie latine, sans atteindre à la pleine puissance du grotesque, avait cependant déjà livré à la dérision publique les proxénètes et les parasites. Les soldats fanfarons ont égayé de leur fatuité poltrone presque autant de scènes du théâtre moderne que du théâtre antique. Les Allemands ont pris fort souvent les Juifs pour victimes de leurs mystifications sur la scène. Au dix-huitième siècle, nous avions les financiers, pour entretenir la verve moqueuse de l'auteur et la belle humeur des personnages. Kotzebue a attaché au même pilori plus d'un hobereau grossier et outrecuidant de la noblesse de son temps. Les Anglais nous décernent parfois, à charge de revanche, les honneurs d'une situation analogue. Il y a donc lieu de croire que, si Holberg n'eût point choisi Molière pour guide et presque pour auxiliaire, il lui eût été facile de trouver dans la société danoise du dix-huitième siècle d'autres classes sociales à qui imposer la convention du grotesque, et que la fausse science n'eût pas fait à elle seule tous les frais, ou peu s'en faut, de sa campagne satirique.

Nous avons à choisir, dans ce musée de pédants, à peu près entre toutes les variétés du genre. Voici d'abord, puisque aussi bien nous sortons à l'instant du cercle de la famille, le pédant domestique, c'est-à-dire à l'état de précepteur. Plaute nous montre déjà un précepteur dans les *Bacchis*. Mais c'est un pédagogue rigoriste et non

point un pédant ridicule. C'est même à peu près le seul honnête homme de la pièce. Il se peut que le Métaphraste du *Dépit amoureux* soit une importation plus ou moins italienne, car on le trouve déjà dans Larivey. Mais plus tard Molière, en refaisant ce portrait dans la *Comtesse d'Escarbagnas*, a su le rendre plus original. Il n'y a pas un lecteur de Molière qui ne se rappelle le grave M. Bobinet. C'est ce même M. Bobinet que nous allons retrouver maintenant dans l'exercice de ses fonctions au milieu d'une famille bourgeoise du Jutland. Nous sommes la veille de Noël. Les enfants viennent d'entrer en cortége dans la chambre brillamment illuminée. Le précepteur, ou plutôt le maître d'école, comme il est appelé par Holberg, sans doute à cause de son diplôme officiel ou de ses fonctions antérieures, s'incline à trois reprises et prend la parole en ces termes.

LE MAÎTRE D'ÉCOLE[1].

Fuyez, nuages noirs, brouillards, écartez-vous,
Aurore, éveille-toi, soleil, apparais-nous !
Que sur nous le bonheur comme un fleuve déborde,
Qu'il inonde ce toit de paix et de concorde,
Qu'il verse sa rosée en nos cœurs vertueux!
Comme un oiseau dans l'arbre....
(*Il se trouble, recommence plusieurs fois et fouille dans sa poche.*)

JERONIMUS. Ne saurait-on trouver une rime à cela, par exemple, quelque chose comme *pot-au-feu?*

LE MAÎTRE D'ÉCOLE. Non, il faut que je reprenne tout, depuis le commencement. (*Il redit tout ce qui précède*).

. . . . . .ici vivons heureux,
Qu'en parfaite santé père, mère se tienne,

1. *La Chambre de Noël* (Jule-Stue), scène XII.

Qu'un nouveau rejeton tous les dix mois leur vienne,
Que la bière et le vin encombrent le cellier,
Que ni bœuf ni poisson ne manque au cuisinier,
Que de blé par monceaux le grenier se remplisse,
Tant qu'un homme vivra dans ce lieu de délice[1].

JERONIMUS (*retirant son chapeau*). Mes remercîments, monsieur le maître d'école ! Voilà de magnifique poésie ! Cela a dû sans doute vous donner bien de la peine?

PERNILLE. Un autre n'aurait pas manqué de se rompre la tête pour cela. Mais tout est aisé pour le maître d'école.

JERONIMUS. Ça, qu'est-ce que les enfants ont appris de gentil pour la fête d'aujourd'hui? L'an passé, ils savaient quantité de jolis proverbes. En savent-ils aussi cette année ?

LE MAÎTRE D'ÉCOLE. Assurément. Monsieur veut-il entendre des proverbes ou des questions?

JERONIMUS. Tous les deux me plaisent. Faites venir Arv céans, afin qu'il entende comment de petits enfants peuvent lui faire honte. (*Pernille court chercher Arv et le ramène. Il reste debout, les mains jointes, et écoute attentivement.*) Monsieur le maître d'école, interrogez d'abord Arv, et faites ensuite répondre un des enfants pour sa confusion.

LE MAÎTRE D'ÉCOLE. Arv ! Qui est-ce qui criait si fort qu'on pouvait l'entendre dans le monde entier?

ARV (*se grattant la tête*). C'était un.... loup-garou de Noël.

JERONIMUS. Il a toujours son loup-garou de Noël dans la tête.

LE MAÎTRE D'ÉCOLE. Christophe ! Henning ! Pierre ! Élise ! Marie ! Anne ! Qui est-ce qui criait si haut qu'on pouvait l'entendre dans le monde entier ?

TOUS. C'était l'âne dans l'arche, où le monde entier était renfermé.

JERONIMUS. Fi, fi, grand nigaud ! Ils en savent plus que toi.

1. Il y a dans le texte Aebeltoft. C'est le lieu où se joue la pièce, un petit village du Jutland, pillé sans doute dans ce moment par les régiments de la Prusse et de l'Autriche.

Le maître d'école[1]. Arv! Qu'est-ce qui est aussi rond qu'un œuf et aussi long qu'un mur d'église?

Arv (*à part*). Que le diable lui rompe le cou, avec sa question! (*haut*). C'est une pipe à tabac. La tête est ronde et le tuyau est long.

Le maître d'école. Christophe! Henning! Pierre! Élise! Marie! Anne! Qu'est-ce qui est aussi rond qu'un œuf et aussi long qu'un mur d'église?

Tous. C'est un peloton de fil; quand on le dévide, il devient aussi long qu'un mur d'église.

Jeronimus. Faites les cornes à Arv, enfants!

Tous. Oh! oh! oh!

Jeronimus. Je vous remercie, monsieur le maître d'école. Je vois que vous avez pour eux tous les soins du monde. Vous recevrez des étrennes dont vous serez content. (*Il partage les jouets entre les enfants*). Allez maintenant dans la chambre de votre nourrice, et tâchez d'être sages comme il faut.

C'est un philologue que nous venons d'entendre, mais un philologue à gages. Voyons-en maintenant un autre qui n'ait pris de service chez personne. Le magister Rosiflengius, auquel je vais céder la place, alimente et exploite un bureau de vers, poëmes, compliments de fête et de condoléance, épithalames, élégies, etc. C'est moins un bel esprit qu'une sorte d'écrivain public. Au fond, c'est surtout un type de faux désintéressement en même temps que de mauvais goût, de bassesse d'âme, et, pour tout dire en un mot, d'hypocrisie. Ce qu'il veut, ce qu'il rêve, c'est un riche mariage, et c'est bien moins par la philologie que par la calomnie qu'il soutient ses prétentions matrimoniales. Le Caritidès des *Fâcheux*, français de nation et grec de profession, pied-plat qui a fait l'anagramme du nom du souverain dans toutes les langues connues, pourrait déjà passer

1. Je passe, pour abréger, à la troisième question.

pour avoir servi d'original à Holberg, si nous n'avions pas dans Trissotin la peinture bien autrement achevée de ce genre d'hypocrisie appliquée à la profession de grammairien ou de poëte. Qu'on veuille donc bien se rappeler Trissotin, en écoutant Rosiflengius.

ROSIFLENGIUS (*en habit noir avec un petit collet*)[1]. Je me réjouis de trouver ici mon bienveillant protecteur seul avec sa vertueuse et noble épouse.

MAGDELONE. Soyez le bienvenu, seigneur magister! Nous étions justement là à parler de vous.

ROSIFLENGIUS. J'espère que ce n'était que pour en dire du bien, sachant que Votre Vertu est mon amie, ou pour mieux dire, ma patronne et ma bienfaitrice.

MAGDELONE. Nous n'avons nulle raison d'agir autrement, car vous avez fait voir en maintes circonstances, seigneur magister, que vous étiez notre ami. Par vos paroles et par vos écrits, vous avez en tout temps soutenu notre réputation, si bien que c'est à votre bonté seule que je dois attribuer la faveur qui s'est si souvent attachée à ce que j'ai fait imprimer.

ROSIFLENGIUS. Il n'y a point de bonté de ma part, noble et vertueuse dame, mais bien une dette, un devoir et une obligation. C'est votre noblesse et votre vertu, ce sont aussi les éclatantes vertus de votre digne époux, mon protecteur, qui, si vous me permettez de parler en poëte, *poeticè,* fécondent la pauvreté naturelle de ma veine, *venæ meæ*, et mon peu de génie épique; car là où tant de vertus se trouvent réunies et concentrées en une seule personne, *in uno subjecto*, on n'a plus aucune peine à écrire des vers, et, quand c'est un Achille qu'il s'agit de chanter, il n'y a plus de mérite à être Homère. Si je veux parler de piété, je trouve dans le bonheur dont vous jouissez, dans votre vie vertueuse, la plus grande abondance de matières. Faut-il parler de bonté, de douceur, d'intelli-

1. *L'Heureux naufrage* (Det lykkelige Skibbrud). Acte I, scène v.

gence, d'honneur, je rencontre encore toutes ces vertus établies à domicile et véritablement enracinées chez vous.

Jeronimus. Ne parlez point de la sorte, monsieur. Il y a beaucoup de gens qui disent du mal de nous.

Rosiflengius. Je le sais bien, mon gracieux bienfaiteur! Et ce sont ceux-là peut-être que vous auriez le moins soupçonnés. Je ne nomme personne, car il est tout à fait contraire à ma nature de dire quelque chose qui puisse faire du tort à un chien, à bien plus forte raison, quand il s'agit d'un homme.

Magdelone. Je sais bien de qui vous voulez parler. Aussi, mon mari et moi ne voulons plus y penser, et c'est vous, monsieur, sur qui nous avons jeté les yeux pour le remplacer, et que nous avons choisi pour être notre gendre.

Rosiflengius. C'est votre bonté, ce n'est pas mon mérite qui m'ouvre le chemin d'un si grand bonheur. J'espère toutefois que votre cher rejeton, je veux dire mademoiselle votre fille, ne s'en trouvera pas mal. Je n'ai hérité de mes chers parents d'aucune fortune, cela est vrai. Mais, ce dont je ne saurais trop les remercier, ce qui fait que je révère leurs cendres, c'est la bonne éducation que j'ai reçue et la manière dont ils m'ont élevé. Dès ma plus tendre jeunesse, ils m'ont fait apprendre de quoi gagner mon pain, car j'étais à peine âgé de deux fois huit hivers, pour parler en poëte, *poeticè*, que j'avais déjà passé bien des nuits à dormir sur le Parnasse, *Parnasso*, près des neuf Muses, *Musis*, et bu à la fontaine d'Hyppocrène, c'est-à-dire fait des vers à la louange d'honnêtes gens, si bien qu'aujourd'hui je puis vivre largement de mes compositions poétiques, et qu'il n'est pas de jour où je ne gagne avec elles une dizaine de rixdalers, tandis qu'au contraire mon sieur Philemon s'attire avec ses écrits la haine de tout le monde, et sème la graine d'où naissent les ennemis.

Magdelone. Entendez-vous cela? mon cher mari. Nous aurions été bien mal avisés de prendre un pareil gendre.

Rosiflengius. Voilà ce qui fait qu'on voit les gens de la même espèce que lui détestés en tout lieu.

Magdelone. Et c'est fort bien fait. Il n'y a rien qui fâche

plus les honnêtes gens que de se voir corriger et critiquer par ceux qui n'ont aucun droit pour le faire.

JERONIMUS. Voilà pourquoi je m'étonne que certaines gens reçoivent pour cela des pensions de grands seigneurs.

ROSIFLENGIUS. C'est, monsieur, que bien des personnes aiment à rire aux dépens des autres. Voilà pourquoi les grands seigneurs prennent du plaisir aux écrits satiriques et en récompensent l'auteur, malgré tout le mal qu'ils pensent de lui. On encourage et on récompense de même la trahison, mais on hait le traître.

JERONIMUS. Cela me suffit, seigneur magister. Je ne donnerai point ma fille à cet homme-là, quand bien même il apporterait avec lui son pesant d'or. (*Appelant.*) Holà, Pernille. (*Pernille entre.*) Fais venir tout de suite ma fille ici.

A la suite de ce pédant, trop méprisable pour être tout à fait comique, je placerai, pour rentrer au plus vite dans le royaume de la pure sottise, les pédants de la philosophie. Il faut croire que Molière avait dû prendre de bien bonne heure en dégoût les formes si arides et l'appareil mécanique de la philosophie de son temps, car nous voyons déjà dans la *Jalousie du Barbouillé* un docteur grotesque qui nous donne un premier échantillon d'absurdité philosophique. Ce que le poëte attaquait dans ce personnage, c'étaient les derniers vestiges de l'érudition scolastique, la manie déplorable de subtiliser à propos de tout et de bannir la raison pour installer à sa place le raisonnement, l'exercice perpétuel de la pensée et le jeu incessant des facultés intellectuelles dans le vide des abstractions, des généralités creuses, des concepts métaphysiques. Plus tard, Molière reviendra, et plus d'une fois, sur ce portrait fantasque d'un homme tombé dans une sorte d'enfance scientifique et qui prend l'ombre des choses pour les choses elles-mêmes, les formules pour les idées. Pancrace, le plus hargneux des Aristotéliciens, et Marphurius, le moins affirmatif des Pyr-

rhoniens, ont fait rire la France depuis deux siècles, surtout quand le bâton de Sganarelle rappelle l'un au sentiment de la réalité, et que les pierres reçues par l'autre imposent enfin un terme à son intarissable logique. Le maître de philosophie de M. Jourdain, ce commentateur subtil des éléments de l'alphabet, qui raffine sur la simplicité même des vérités les plus vulgaires, peut passer encore pour une reproduction postérieure du même type. Chez Holberg nous n'allons pas trouver en moins grande abondance que chez Molière ces philosophes pour rire. Dans une pièce intitulée : *Voyage de Sganarel au pays de la philosophie*, nous n'aurons que la difficulté du choix. Contentons-nous de ceux qui se présenteront les premiers.

SGANAREL[1]. Le ciel soit loué de ce que nous voici enfin, après tant de peines, arrivés dans cette ville, l'objet de nos vœux, et où nous avons l'intention de nous établir. Que peut-il y avoir de plus agréable que d'habiter au milieu de gens qui sont tous des philosophes et dans un lieu où nos oreilles ne peuvent s'ouvrir qu'aux avis de la sagesse ? Je suis las et exténué du voyage. Mais quand je me représente à l'esprit que nous avons heureusement atteint le but désiré, il me semble que je recouvre de nouvelles forces. Mon maître Léandre, qui est resté avec les bagages à la porte de la ville, m'a envoyé ici en avant, pour m'assurer d'un gîte. Mais je ne vois personne céans. Tout est silencieux, autant que s'il faisait nuit. Cela m'est déjà une preuve de bonnes mœurs et d'ordre. Me voici donc dans l'obligation de frapper à la première porte, pour trouver quelqu'un à qui parler. (*Il frappe. Il sort de la maison un philosophe avec une longue barbe.*) Ah ! je vois venir quelqu'un. La sagesse est comme gravée sur ce front-là. Veuillez m'excuser, seigneur magister, si je vous adresse une demande.

1. *Voyage de Sganarel au pays de la philosophie* (Sganarels Reise til det philosophiske Land), scènes I-VII.

Ne connaîtriez-vous point quelque auberge à indiquer à deux étrangers? (*Le philosophe ne répond rien, mais se contente de bâiller*[1].) Hé, seigneur docteur, n'avez-vous donc point entendu ma demande? (*Le philosophe continue à se taire, et se remet à bâiller.*) Je vous ai demandé si vous ne sauriez pas indiquer une bonne auberge pour deux personnes en voyage?

LE PHILOSOPHE. (*Il bâille encore une fois, et regarde le soleil.*) D'après le soleil, il doit être neuf heures.

SGANAREL. Je ne vous demande ni quelle heure il est, ni ce que dit le soleil. C'est une auberge que je vous demande. (*Le philosophe bâille une quatrième fois, et sort, tandis que Sganarel bâille après lui.*) Si celui-là est un sage, du moins ce n'est pas un sage qui serve à quelque chose, puisqu'il ne parle pas et se borne à vous bâiller sa sagesse au nez. Mais il faut que je voie à en découvrir un autre qui parle un peu plus et bâille un peu moins. (*Il frappe à une autre porte. Il en sort un philosophe de la secte d'Héraclite.*)

LE PHILOSOPHE. Vous avez quelque chose à me dire?

SGANAREL. Je suis un étranger, et je viens d'arriver avec mon maître, étranger comme moi, dans cette ville, après un voyage difficile et fatigant. Nous avons enduré avec patience toutes les incommodités dont le voyage a été la cause, dans l'espoir que.... (*Le philosophe se met à sangloter bruyamment.*) Les pleurs que vous répandez, monsieur le docteur, sont la preuve de la noblesse et de la générosité de votre âme. Mais tout est oublié maintenant, puisque.... (*Le philosophe se remet à sangloter.*) Je vous dis que tout est oublié. Tout ce que je vous demande maintenant, monsieur le docteur, c'est que vous nous rendiez le service de nous procurer un bon gîte pour notre argent. (*Le philosophe sanglote de nouveau.*) — (*A part.*) Cet homme-là est tout aussi fou que le premier.

LE PHILOSOPHE. Que voulez-vous dire avec ce *premier?*

SGANAREL. La première personne à qui j'ai adressé la même demande m'a fait une réponse si extravagante, que j'en suis

1. *Gispe* signifie exactement : respirer avec une extrême difficulté.

resté tout abasourdi. (*Le philosophe sanglote encore, et Sganarel l'imite.*)

Le philosophe. Vous dites que vous en êtes resté tout abasourdi?

Sganarel. Assurément. Pouvais-je ne pas l'être, quand.... (*Le philosophe recommence à pousser des sanglots; Sganarel le bat*[1], *et ils sanglotent tous les deux à la fois.*) Maintenant, au moins, tu auras une raison pour hurler. Quelles diantre de grimaces font tous ces philosophes! Mais j'en vois un autre venir dans la rue. Celui-ci du moins paraît content et gracieux. Il va enfin m'éclaircir tout ce mystère. (*Un philosophe de l'école de Démocrite entre en scène.*) Puis-je adresser une question à Sa Seigneurie?

Le philosophe. Fort volontiers, tout autant qu'il vous plaira.

Sganarel (*à part*). Cet homme a de fort bonnes manières. (*Haut.*) Je viens d'avoir ici d'étranges aventures!

Le philosophe. Comment cela?

Sganarel. Je viens de parler avec deux philosophes. J'ai demandé au premier s'il ne connaissait pas quelque auberge; mais, au lieu de répondre à ma question, il s'est mis à bâiller et m'a dit enfin qu'il était neuf heures. Est-ce qu'un pareil homme peut avoir la tête bien saine?

Le philosophe. Ha ha ha hi hi ha ha....

Sganarel Oui, certes, seigneur magister, vous avez bien raison d'en rire. Moi-même je ne saurais m'empêcher d'éclater quand j'y songe. (*Ils rient tous les deux ensemble.*)

Le philosophe. Mais quelle réponse avez-vous obtenue de l'autre?

Sganarel. L'autre sanglotait à chaque question et pleurait comme si on l'eût fouetté!

Le philosophe. Ha ha ha hi hi ha ha....

Sganarel. Je crois qu'il était tout aussi fou que le premier. (*Ils rient de nouveau tous les deux et très-fort.*) Que penser de pareils hommes?

1. Il y a plus dans le texte. *Stöder ham for Rumpen.*

LE PHILOSOPHE. Ha ha ha hi hi ha ha.... Je vois du reste à votre costume et à votre tournure que vous êtes étranger.

SGANAREL. Oui, seigneur magister. Je suis d'un pays fort éloigné d'ici.

LE PHILOSOPHE. Un pays fort éloigné d'ici? ha ha hi ha....

SGANAREL. Il n'y a pas là certes de quoi rire.

LE PHILOSOPHE. Et quelle est votre intention en venant ici?

SGANAREL. C'est de vivre dans le commerce des savants et de prendre des leçons de sagesse. (*Le philosophe se remet à rire.*) Eh, monsieur, riez donc moins que cela et causons un peu sérieusement ensemble.

LE PHILOSOPHE. Sérieusement ensemble, dites-vous? ha ha hi....

SGANAREL. Que diantre est donc celui-ci? Cessez enfin de rire, et dites-moi où l'on peut trouver une bonne auberge?

LE PHILOSOPHE. Une bonne auberge, dites-vous? (*Il s'en va en riant.*)

SGANAREL. Eh, ris donc à te rompre la gorge, animal que tu es! Les philosophes d'ici sont, ma foi, tous plus fous les uns que les autres. Je suis si déconcerté par toutes ces aventures que je ne sais si je dors ou si je veille. Si c'est ici la ville de la sagesse, je voudrais bien savoir ce qu'on pourrait appeler une maison de fous. Rassemblons un peu nos idées maintenant, afin de pouvoir tout rapporter en détail à mon maître. (*Pendant que Sganarel reste à réfléchir, arrive à grands pas un nouveau philosophe, un philosophe subtil, qui le renverse à terre.*) Que diantre ceci veut-il dire? Pourquoi agir avec moi de la sorte? Quel mal ai-je fait?

LE PHILOSOPHE. (*Il relève Sganarel en le prenant par les jambes.*) Allons, bon, voilà que je prends les jambes au lieu des bras. Je vous demande mille fois pardon. Ma méprise vient de ce que j'ai la vue trop perçante.

SGANAREL. M'est avis plutôt qu'elle vient de ce que vous êtes tout à fait aveugle.

LE PHILOSOPHE. Monsieur, la vue perçante que m'a donnée la nature est la cause pour laquelle je ne puis rien voir de ce qui est proche de moi.

Sganarel. Si la nature n'avait pas d'autre cadeau à vous faire, vous pouviez bien la prier de garder ses dons pour elle-même.

Le philosophe. Nullement, monsieur. Je puis voir en revanche ce que les autres ne voient pas. Mon regard perçant pénètre jusque dans les entrailles des choses et saisit la quintessence de ce qui reste caché pour tout le monde.

Sganarel. Voilà qui dépasse mon entendement.

Le philosophe. Cela est pourtant ainsi, monsieur, et c'est pourquoi je porte le nom de docteur subtil. Mais je vois que vous êtes étranger. Que venez-vous faire ici? Si je puis vous être utile à quelque chose, ce sera un plaisir pour moi.

Sganarel. Je vous suis le plus obligé du monde. Je vous demanderai d'abord tout simplement si l'on peut trouver ici un bon logement pour deux personnes?

Le philosophe. Je me soucie fort peu de choses aussi communes et aussi grossières. Mais pour peu que vous désiriez acquérir quelque connaissance *in philosophiâ occultâ*, je suis tout à votre service.

Sganarel. Non, non. Je vous demande tout simplement si....

Le philosophe. Comme, par exemple, sur la puissance des aimants, sur la nature de l'âme, sur la circulation du sang, sur les propriétés des fourmis et des mouches, sur l'organisation intérieure d'autres insectes, sur....

Sganarel. Non, non, de par tous les diables! Je vous demande tout simplement si....

Le philosophe. Ou, si vous aimez mieux, sur l'âme des bêtes, si ce sont des machines ou des créatures vivantes, qui, des nominaux ou des réalistes, nous devons appeler *orthodoxos philosophos? (Tandis qu'il parle de la sorte, Sganarel le jette à terre en courant, et s'excuse sur sa vue perçante. Le philosophe subtil se relève aussitôt, bat Sganarel et le renverse à terre, puis s'en va. Un astrologue, qui observe le ciel avec une grande lunette, le remplace.)*

Sganarel. Ah, ah, voilà quelqu'un pour m'aider à me relever. De grâce, monsieur, venez au secours d'un pauvre malheureux qu'on vient de battre et qui ne peut se relever.

L'astrologue (*regardant tout autour de lui.*) Où êtes-vous donc, l'homme aux lamentations? Voici, ma foi, un homme à moitié mort. Quel mal avez-vous, mon ami?

Sganarel. Aidez-moi à me relever, monsieur. Je suis tombé entre les mains de méchantes gens qui m'ont si fort battu que j'ai tous les membres fracassés.

L'astrologue. J'en ai vraiment le plus grand chagrin du monde. C'est pour moi un devoir de secourir mon prochain. Je vous demande seulement un peu de patience, jusqu'à ce que j'aie examiné dans mon livre d'astrologie si dans le mois et le jour où nous sommes, on peut entreprendre quelque chose d'important. (*Il se met à feuilleter son livre.*) Non, monsieur, cela ne se peut point à l'époque où nous sommes. Je vois que c'est aujourd'hui le quatorzième jour du mois de Morian pendant lequel toutes les règles de l'astrologie défendent d'entreprendre quelque chose d'important. Si vous voulez, monsieur, prendre patience jusqu'à ce que le soleil se couche, je pourrai alors vous aider, sans manquer aux règles de l'astrologie.

Sganarel. Il n'y a que le diable en personne qui puisse avoir dicté de pareilles règles. Peut-il bien y avoir une époque où il soit défendu de secourir son prochain?

L'astrologue. Assurément, cela est et cela peut être.

Sganarel. Ah, malheureux que je suis! C'était un jour néfaste que celui où nous résolûmes de venir en cette ville.

L'astrologue. Ne dites point cela, monsieur : vous êtes venu dans une ville où les neuf déesses de la sagesse ont établi leur demeure.

Sganarel. Vous devriez dire plutôt neuf déesses de l'enfer, neuf pestes, car....

L'astrologue. Point d'emportement, je vous prie! Apprenez à gouverner vos passions, et prenez patience jusqu'à ce soir. Je me ferai alors le plus grand plaisir du monde de vous venir en aide. Adieu jusque là. (*Il sort.*)

Sganarel. Hélas, hélas, n'y a-t-il donc point une âme charitable dans toute cette ville? (*Un philosophe sceptique entre en scène.*)

LE PHILOSOPHE. J'entends quelqu'un crier. Ah, voici un pauvre homme à qui il est arrivé malheur. (*Il relève Sganarel.*)

SGANAREL. Grand merci, monsieur le docteur! Ce m'est un véritable plaisir de trouver un homme honnête et sage dans cette ville si célèbre par sa science.

LE PHILOSOPHE. Quel mal avez-vous, mon ami?

SGANAREL. Je viens d'être battu et maltraité comme vous voyez par un de vos confrères qui se donnait le nom de philosophe subtil. Mais avec moi il n'a pas montré grande subtilité.

LE PHILOSOPHE. Est-ce que vous en êtes bien sûr?

SGANAREL. Comment pourrais-je ne pas être sûr d'une chose qui vient d'arriver?

LE PHILOSOPHE. Il se peut que votre vue vous ait trompé.

SGANAREL. La douleur que j'ai sentie ne m'a pas du moins trompé, et le témoignage de mes membres rompus confirme assez le fait.

LE PHILOSOPHE. La douleur, comme tout ce qui vient des cinq sens, peut aussi bien tromper que la vue.

SGANAREL. Voilà, parbleu! un galimatias diablement insensé! Vous avez pourtant bien vu, vous-même, que j'étais là à terre dans la rue, et que je criais pour avoir du secours?

LE PHILOSOPHE. C'est ce qu'il me semble en effet. Mais....

SGANAREL. Allez à tous les diables avec votre mais! Ne m'avez-vous pas aidé vous-même à me relever?

LE PHILOSOPHE. Il n'est point impossible.

SGANAREL. Alors je puis vous retirer mes remercîments.

LE PHILOSOPHE. Peut-être.

SGANAREL. Peut-être, peut-être! Dites-moi donc, mon bon monsieur peut-être?... Si quelqu'un agissait de la même façon envers vous, que diriez-vous à cela?

LE PHILOSOPHE. Je ne dirais rien, sinon qu'il me paraît qu'il en est ainsi. (*Sganarel lui donne des coups.*) Aïe, aïe, n'est-ce point une impertinence sans exemple que de traiter de la sorte un philosophe?

SGANAREL. Peut-être.

LE PHILOSOPHE. Et de récompenser ainsi un bienfaiteur?

SGANAREL. Peut-être, peut-être.

Le philosophe. Aïe, aïe, mon pauvre dos!

Sganarel. La douleur, comme tout ce qui vient des cinq sens, peut aussi bien tromper que la vue.

Le philosophe. Il faut que je rentre tout de suite au logis pour soigner mon dos.

Sganarel. Va-t-en au diable, et soigne ta cervelle, pédant! Elle a bien plutôt besoin d'être soignée que ton dos. Si je n'attendais à chaque instant mon maître Léandre, je m'enfuirais au plus vite de céans, pour ne plus retomber dans de si fâcheuses aventures. Fasse le ciel qu'il se dépêche! Mais je le vois venir. Il va être mis tout de suite au courant de ce qui m'est arrivé.

Le goût de la science pure, même quand on en fait métier, n'est pas uniquement ce qui peut faire tomber l'homme dans le pédantisme. Il y a encore quelques professions qui ne sont que l'application d'une science technique et où une certaine morgue pédantesque semblait jadis comme une grâce d'état. Les gens de robe, entre autres, n'avaient point échappé à cette affectation d'érudition et à ces habitudes d'emphase qui furent à peu près universelles en Europe à la suite de la Renaissance. Or ce travers-là était assez nouveau chez eux, à en juger du moins d'après le silence de la comédie antérieure à cet égard. Les guêpes, ou plutôt les juges d'Aristophane, et Philocléon tout le premier, sont des bourgeois beaucoup plus empressés de gagner leur argent que d'en imposer à qui que ce soit par l'inintelligible solennité de formules juridiques. Plaute et Térence, chez qui l'on pourrait, je crois, signaler déjà quelque velléité de se moquer des jurisconsultes, ne songent point toutefois à le faire en opposant les prétentions de leur langage à la médiocrité de leur esprit. Les avocats du *Pœnulus* sont plutôt des témoins que des avocats véritables, et ceux du *Phormio* ne nous permettent guère de tirer de leurs paroles qu'une réflexion comique sur la

difficulté qu'il y a souvent à s'entendre entre gens de loi sur un point de jurisprudence et sur la conduite d'une affaire. Au contraire, dans le théâtre de Molière, qui lui-même, on le sait, paraît avoir traversé dans sa jeunesse le palais en robe d'avocat, on voit affluer les gens de justice, formalistes et tracassiers. Nous en avons de toutes les qualités, des exempts, des sergents, plusieurs commissaires, un clerc de commissaire, des procureurs, des avocats, une foule de notaires et jusqu'à un conseiller. Dans la seule section des notaires, nous pouvons distinguer le notaire insidieux, le notaire qui parle volontiers, le notaire qui ne parle guère, sans compter un notaire tout à fait muet, plus un notaire possédé de la monomanie du notariat. Dans une simple farce, *Monsieur de Pourceaugnac*, nous aurons des procureurs qui dansent et des avocats qui chantent autour du gentilhomme de Limoges, avocat lui-même, comme l'on sait, et parlant à merveille la langue de la chicane.

Il est vrai que si tous ces personnages plus ou moins ridicules font des apparitions nombreuses dans le théâtre de Molière, ils n'y font jamais aussi que des apparitions assez rapides et n'y peuvent prétendre qu'à un rang tout à fait secondaire. Mais, outre que la nature même de leurs fonctions ne leur permettait guère de prétendre à une place beaucoup plus considérable dans la comédie, il ne faut pas oublier que l'administration de la justice a toujours été un des sujets les plus périlleux à traiter pour la comédie. On conviendra qu'il eût été par trop maladroit à un directeur de théâtre, tel que Molière, de se brouiller ouvertement avec le Parlement. Molière avait ses raisons, les meilleures du monde, pour savoir que M. le premier président n'aimait pas qu'on le jouât. Il est donc facile de comprendre que nous n'ayons chez lui Dandin et Brid'oison qu'à l'état latent, pour ainsi dire. Mais qu'on se rappelle seulement monsieur Tibaudier, le conseiller d'An-

goulême, celui qui fait de Martial « un auteur qui vivait il y a trente ou quarante ans », ou bien encore ce notaire qui paraît un instant dans *l'École des femmes*. Ce ne sont sans doute que des figures bien rapidement esquissées, mais comme on s'aperçoit déjà que Molière brûle d'envie de railler les habitudes méthodiques et la raideur professionnelle des gens de loi ! Qu'on se rappelle encore les traits et les insinuations d'une nature beaucoup plus grave qu'il prend plaisir à lancer, çà et là, sur tous ceux qui de près ou de loin, font exécuter ou interprètent les lois. L'huissier, M. Loyal, qui vient mettre Orgon à la porte de sa propre maison pour y installer ce bon monsieur Tartuffe, semble être quelque petit parent de son client, tant il est insidieux et insolent à la fois. Laflèche, le valet du fils d'Harpagon, en commençant la lecture du projet de contrat d'usure, annonce qu'on prendra un notaire, « le plus honnête homme qu'il se pourra. » Plus tard ce notaire à peu près honnête homme deviendra un fourbe cauteleux, ce M. de Bonnefoy, qui vient faire à Argan une leçon sur les diverses manières de rédiger un testament en fraude de la loi. Et dès que le lieu de la scène est à l'étranger, avec quelle hardiesse subite Molière ne donne-t-il pas cours à cette verve de satire? A Naples et à Messine, comme il se sent à l'aise, comme il frappe à grands coups et avec plaisir la justice française sur le dos de la justice italienne! Déjà dans *l'Étourdi*, les officiers de police, les procureurs et les avocats sont tous enveloppés en masse dans le soupçon injurieux d'une facile corruptibilité. Mais, dans les *Fourberies de Scapin*, la vénalité des gens de robe n'est plus seulement l'objet d'une fugitive épigramme : elle est érigée en doctrine dans une énumération hiérarchique. Molière, bien avant Racine, et tout naturellement dans la limite de ce qui était pour lui le possible, avait donc fait la justice justiciable elle-même de la comédie.

En mettant les gens de loi en scène d'après l'indication de Molière, Holberg ne devait point comme lui se trouver gêné par le prestige de considération qui entourait notre ancienne magistrature. En Danemark comme en Allemagne, il n'existe que des fonctionnaires rendant la justice, mais point de corps séculaire que ses traditions de haute indépendance et la grande situation de chacun de ses membres placent dans le respect public fort au-dessus des agents directs de l'administration centrale. On va trouver le grotesque uni à la fourberie, et le pédantisme judiciaire en plein épanouissement, dans la courte scène qui suit.

Premier avocat[1]. Vous venez de paraître en justice et d'y parler contre votre conscience, confrère.

Second avocat. Vous me faites injure. Je n'ai jamais de ma vie accepté une cause mauvaise.

Premier avocat. Ce n'était pas du moins une bonne cause que celle que vous avez soutenue aujourd'hui contre moi.

Second avocat. Comment pouvez-vous dire qu'il y a prescription, là où il n'y a pas *bonæ fidei possessio?* Là où il n'y a pas *bonæ fidei possessio,* il ne saurait jamais non plus y avoir *præscriptio.*

Premier avocat. Qui dit qu'il n'y a pas *bonæ fidei possessio?*

Second avocat. C'est moi qui le dis, c'est *Justinianus* qui le dit, c'est *Molinæus*, *Cujacius*, *Grotius*, et bien d'autres.

Premier avocat. Je voudrais, parbleu! qu'*Alexander Magnus* l'eût dit aussi. Je n'en ai pas moins raison pour cela.

Second avocat. Quoi de plus décisif que *Vasquius?* « *Usucapio non habet locum inter duos diversorum regum ac populorum subditos.*

Premier avocat. Vraiment! *Vasquius!* Voilà bien quelqu'un à citer!

Second avocat. Qu'avez-vous à dire contre *Vasquius?*

1. *La Chambre de l'accouchée* (Barsel-Stuen). Acte V, scène v.

Troels. J'entends. C'est pour une vache[1] qu'ils se querellent. Il faut parbleu ! qu'elle soit bien belle, puisqu'ils s'échauffent de la sorte.

Premier avocat. Tout ce que j'ai à dire sur son compte, c'est que c'est un sot.

Second avocat. Et vous, on sait assez que vous n'êtes qu'un idiot ! (*Ils se prennent tous les deux aux cheveux.*)

Troels (*après les avoir séparés*). Eh ! de grâce, messieurs, c'est une honte que deux personnes, qui en savent aussi long que vous, se battent pour une misérable vache ! Mais vous venez ici tout à fait à propos, mes bons messieurs. Mon maître a une affaire importante à confier à celui de vous deux qui est le plus habile.

Premier avocat (*tirant Corfitz à part*). Monsieur, prenez-moi. J'ai déjà gagné cette année plus de vingt-quatre procès, qu'aucun autre n'eût gagnés.

Second avocat (*tirant Corfitz à part.*) Monsieur, prenez-moi plutôt. L'autre ne sait rien du métier. Hier encore je gagnai une affaire dont la pleine injustice était pour tout le monde de la dernière évidence.

Premier avocat (*même jeu*). Monsieur, l'autre n'est qu'un mauvais chicaneur. Mais moi, j'ai passé quatre ans à Rostock pour y faire mon droit.

Second avocat (*même jeu*). Monsieur, votre affaire peut être aussi détestable qu'elle voudra, je me charge de la mener jusqu'au bout en honnête homme !

Premier avocat. Si vous ne me prenez pas, vous vous en repentirez après.

Second avocat. Monsieur, je sais dénaturer n'importe quelle affaire par la subtilité de mes distinctions ; et je suis capable de soutenir tout ce qu'il me plaît de deux manières.

Premier avocat. Monsieur, pour ce qui est de la procédure, je suis l'un des plus forts dans cette ville. (*Ils se battent jusqu'à ce qu'on les chasse.*)

1. Il y a dans le texte *Vaskerske.*

Il n'est pas besoin d'une transition artificielle pour passer des avocats aux médecins, que Holberg n'a pas plus épargnés que Molière dans son théâtre. Jamais emprunt en matière littéraire ne fut moins caché que celui-ci, car les médecins, bien que Philémon se fût moqué d'eux en Grèce, et que Plaute en ait introduit un quelque peu solennel[1] dans ses *Ménechmes*, les médecins, dis-je, encore au seizième siècle, vivaient à peu près en paix avec la comédie. Je vois bien dans une pièce de Larivey, *les Tromperies*, un médecin dont le rôle n'est pas fort édifiant. Mais c'est là, pour ainsi dire, un médecin sans la médecine, un personnage amusant qui ne compromet que lui-même dans la pièce, mais non point avec lui-même la profession qu'il exerce. C'est ainsi que Machiavel déjà dans la *Mandragore* avait fait choix d'un médecin pour jouer le rôle de dupe dans une pièce où il en devait surtout coûter d'être désigné pour ce rôle-là. Au reste, la nouveauté de ce type comique au temps de Molière nous est attestée, non-seulement par l'émotion très-vive qu'excita alors la nouveauté de cette polémique inattendue, mais aussi par la facilité que nous avons de remonter jusqu'à la cause, toute personnelle, d'une persécution aussi arbitraire. Je n'ajoute qu'une foi médiocre à l'anecdote racontée par Grimarest, d'après laquelle Molière aurait attaqué les médecins, parce que l'un d'eux, dont il était locataire, lui avait signifié congé. D'un autre côté, un livre fort savant et très-spirituel[2] a récemment prouvé que les médecins au temps de Molière, malgré bien des pratiques routinières, n'étaient pas, parmi tant d'autres corporations, désignés par un entêtement tout particulier de ridicule à la vindicte de la moquerie publique. Qui ne sait, au contraire, qu'un poëte souf-

1. M. Th. Mommsen l'appelle *feierlich albern.*
2. *Les médecins au temps de Molière*, par M. Maurice Raynaud.

frant est deux fois irritable, et qu'y a-t-il de plus simple et de plus naturel que de croire que, si le nôtre a montré tant d'acharnement contre les méthodes empiriques des médecins de son temps, cela tient principalement à ce que ces médecins et ces méthodes ne parvenaient pas à le guérir ? Homme d'esprit et malade incurable, il se divertit de son mieux des gens qui le laissaient mourir, et nia l'existence de ce dont il ne sentait point l'efficacité : ce fut sa consolation et sa vengeance.

Holberg a avoué de trop bonne grâce dans une préface[1] l'espèce de surprise causée à Copenhague par l'apparition sur la scène d'un type à peu près inconnu dans le pays, pour qu'il soit nécessaire d'appuyer sur la ressemblance de ses médecins grotesques avec les nôtres. La seule nuance qu'on puisse signaler, c'est que Holberg attaque chez les siens plutôt l'esprit de pédantisme que l'esprit de corps. Ainsi, nous n'avons point dans son théâtre une scène aussi exactement prise sur le fait que cette consultation éternellement vraie de l'*Amour médecin*, où les princes de la science, appelés en délibération, commencent par épuiser leur fonds de confraternité et de condescendance en conversations sur les embellissements de la ville et les nouvelles du jour, pour n'en venir que le plus tard possible à la question médicale, qui fait sur-le-champ éclater l'intolérance de leurs systèmes, d'abord en paroles aigres, puis en contradictions injurieuses. J'aurai plus tard l'occasion de montrer, par d'autres citations, un ou deux faux médecins du théâtre danois, car, de même que Molière, Holberg professe que c'est dans une robe noire et un bonnet pointu que gît tout le

1. Alle Doctor-Comœdier ere urimelige her i Landet, hvor den medicinske Nation er et fornemme Folk, der aldeles ikke er befænget med de Lyder som findes hos de smaa omlöbende Medici paa en Deel andre Steder (*Préface de la première édition*. 1723 et 1724).

prestige nécessaire pour afficher l'impertinente prétention de guérir ses semblables. Mais, de même que j'ai tenu à montrer tout à l'heure deux véritables avocats, et non point tout simplement Henrich déguisé en avocat, de même je veux ici montrer tout de suite un véritable médecin, et non point Henrich déguisé en médecin. On voudra bien me permettre de ne rien supprimer. Il ne serait pas juste que ce qui nous fait rire chez Molière nous parût choquant chez Holberg.

L'ACCOUCHÉE[1]. Votre servante, monsieur le docteur.

LE DOCTEUR. Votre très-humble serviteur, madame. Comment vous trouvez-vous de votre santé? Avez-vous eu votre *beneficium ventris?*

L'ACCOUCHÉE. Non, monsieur le docteur. Il y a longtemps qu'il n'est venu.

LE DOCTEUR. Alors, madame, c'est que vous n'allez pas bien. Il faut au moins l'avoir deux fois par jour.

L'ACCOUCHÉE. Mais comment se fait-il, monsieur le docteur, que vous me l'ayez défendu si souvent?

LE DOCTEUR. Moi? Jamais je n'ai fait pareille défense, madame, et c'est la chose du monde que je recommande le plus.

L'ACCOUCHÉE. Tout récemment cependant vous menaciez de citer maître Bonifacius devant la Faculté de médecine, et c'est vous maintenant qui me conseillez de le faire venir deux fois par jour?

LE DOCTEUR. Ah! ah! ah!... Vous ne m'avez pas bien compris. Ce n'est pas *Bonifacium*, mais *beneficium* que j'ai dit, et cela voulait dire : Avez-vous été..... où vous savez?

L'ACCOUCHÉE. Voilà qui est fort différent, et ce qui prouve que le plus sûr est de parler danois avec les femmes. Pour répondre à votre question, je n'ai pas à me plaindre sur ce chapitre-là.

1. *La Chambre de l'accouchée*. Acte III, scène v.

Le docteur. De quoi alors, madame, vous trouvez-vous surtout incommodée?

L'accouchée. Je me sens une grande agitation dans tous les membres.

Le docteur. Que mangez-vous, madame? Quel est votre régime?

L'accouchée. Le matin je bois un peu de thé.

Le docteur. Du thé vert ou du thé de *bou?*

L'accouchée. Du thé vert.

Le docteur. Détestable, madame, c'est un astringent.

L'accouchée. Non, je me suis trompée. C'est de l'autre thé que je bois.

Le docteur. Détestable, madame, c'est un laxatif; il relâche trop le ventre.

L'accouchée. Du reste, je ne bois pas du thé tous les matins. La plupart du temps, c'est une bonne soupe à l'avoine que je prends.

Le docteur. Détestable, madame. Cela donne de la mucosité à l'estomac. Que mangez-vous pour votre dîner?

L'accouchée. Un bon potage gras.

Le docteur. Détestable, madame, pour les personnes malades. La viande échauffe et nourrit la maladie.

L'accouchée. Mais, monsieur le docteur, il faut bien enfin que je prenne quelque chose. Je ne peux pourtant pas manger du gruau de blé matin et soir.

Le docteur. Du gruau de blé ! Rien n'est plus dangereux. Le gruau de blé n'est pas autre chose que du pain à l'état brut, et l'on pourrait faire de la colle avec du gruau de blé !

L'accouchée. Mais ne pourrais-je pas manger du gruau d'orge?

Le docteur. Cela ne vaut rien non plus, parce qu'il est impossible d'avoir du gruau d'orge cuit à point. Pour qu'il pût passer, il faudrait que la cuisson durât juste trois heures, cinq minutes et un huitième, et que le feu fût toujours bien égal.

L'accouchée. Mais comment arriver à une pareille exactitude?

Le docteur. Cela est juste, madame. Aussi vaut-il mieux re-

noncer tout à fait à cet aliment. Je veux vous donner une ordonnance sur le genre de mets et de boissons dont vous devez vous abstenir. Le lait, le vin et la bière, par exemple, sont un vrai poison pour vous. Outre les divers mets dont j'ai déjà parlé, il faut vous abstenir encore de toute espèce de poisson; *item*, de tous les aliments qui gonflent, tels que lard, pois, choux, oignons; *item*, de toutes les choses salées ou acides. Le pain est un aliment inoffensif, qui fortifie le corps, sans nourrir la maladie. Seulement, ne mangez pas du pain de blé, il constipe.

L'ACCOUCHÉE. Alors c'est du gros pain que je mangerai?

LE DOCTEUR. En aucune façon. Ce serait vous mettre dans l'estomac un principe de fermentation.

L'ACCOUCHÉE. Mais, en vérité! monsieur le docteur, de cette façon-là, je ne pourrai ni manger ni boire!

LE DOCTEUR. Il serait à souhaiter que tout malade pût s'en abstenir complétement; car, de même que toute maladie provient de ce que nous mangeons et buvons, de même aussi c'est là ce qui l'entretient. J'ai eu un malade qui savait s'imposer cette gêne. Ce gaillard-là (mais où trouver maintenant des malades qui aient sur eux-mêmes un pareil empire?), pendant une fièvre, resta six jours sans boire et sans manger.

L'ACCOUCHÉE. Aussi, je suppose bien qu'il mourut?

LE DOCTEUR. Parbleu, que vouliez-vous qu'il fît? Mais pour ce qui est de la fièvre, elle le quitta tout à fait. Or, tout ce que nous avions à faire, c'était de la chasser. Ici, madame, *febris erat materia substrata! Hic Rhodus*, comme on dit, *hic salta*. Du reste, vous n'avez pas besoin de craindre que votre maladie dure longtemps. J'ai un élixir, qui est un *arcanum*, dont à la vérité beaucoup de personnes meurent; mais, pourvu qu'on n'en meure pas, on ne saurait trouver au monde rien de si admirable.

L'ACCOUCHÉE. Monsieur le docteur, parlons d'autre chose. Il me vient la nuit des rêves horribles. D'où cela peut-il provenir?

LE DOCTEUR. Les rêves, madame, sont de diverses espèces: Il y a les *somnia divina*, *diabolica* et *naturalia*. Hippocrate,

lui, est d'avis qu'il n'existe que des *somnia divina* et *naturalia*.... Mais quel est donc ce vacarme derrière l'écran? On dirait d'une dispute.

L'ACCOUCHÉE. C'est la nourrice. Il lui prend je ne sais quelle espèce de folie furieuse dès qu'elle entend un mot de latin ou de grec.

LE DOCTEUR. N'est-ce que cela? Je continue donc, madame, ce que je vous disais des rêves. Saint Grégoire distingue parmi les rêves ceux qui viennent *è repletione, ex inanitione excrementorum et illusione, è cogitatione et illusione simul*.... Mais voici un vacarme épouvantable! Il est impossible que ce soit la nourrice toute seule!

L'ACCOUCHÉE. Il en est ainsi pourtant, monsieur le docteur. Elle a fait absolument de même tout le temps que David, le maître d'école, a été céans.

LE DOCTEUR. Alors je vais achever ce que j'avais à vous dire en simple danois. Cette classification, sans doute, est fort bonne, mais à mon sens c'est vraiment en six classes qu'il convient de partager les rêves. La première classe comprend tous ceux qui nous avertissent d'une chose à venir; la seconde espèce se compose de ceux où nos visions intérieures se trouvent représentées et qu'on nomme apparit.... Mais quel diantre de tapage fait-on là derrière l'écran? Il faut que la nourrice soit folle à lier. Comment s'appelle-t-elle, madame?

L'ACCOUCHÉE. Elle se nomme Sire[1].

LE DOCTEUR. Holà, Sire! reste donc en paix. Je ne dirai plus un mot de latin.

L'ACCOUCHÉE. N'y faites point attention, monsieur le docteur. Elle va sans doute déjà mieux.

LE DOCTEUR. La troisième espèce, ce sont les révélations que le ciel nous envoie pendant notre sommeil et que les Grecs appellent *Phasma*, *Horama* ou *Chrematismos*.... Mais il est impossible que la nourrice soit seule, madame. J'entends bien, parbleu! deux voix!

1. Contraction de Sigbrit.

L'ACCOUCHÉE. Sans doute; cela vient, je vous jure, de ce qu'elle possède le talent de se faire deux voix différentes en même temps.

LE DOCTEUR. Sire, qu'est-ce que tu as donc? Bon, maintenant, la voilà redevenue tranquille. Mais où donc nous étions-nous arrêtés, madame?

L'ACCOUCHÉE. C'est ce que Dieu sait sans doute! Pour moi, je n'y comprends à peu près rien.

LE DOCTEUR. Oui, je me le rappelle à présent. Nous en étions au *Phasma*.

L'ACCOUCHÉE. Tout comme il vous plaira, monsieur le docteur; cela m'est fort égal.

LE DOCTEUR. Les seuls rêves qui se produisent chez vous, ce sont des *enypnia*. C'est ainsi que je nomme les rêves ordinaires, d'un côté, parce qu'ils nous viennent toutes les fois que nous nous endormons, de l'autre, parce qu'ils nous représentent volontiers aussi une partie de ce que nous avons depuis peu fait ou pensé. C'est ainsi qu'un amant rêve de son amour, un avare de sa richesse, un avocat de procédure, un maître d'école de gloses.

L'ACCOUCHÉE (*à part*). Et un docteur, de pilules.

LE DOCTEUR. C'est ce que *Lucretius, libro primo* nous fait savoir, *item Seneca in Octavia et Claudianus de raptu Proserpinæ*.... Mais écoutez un peu, madame! Ce sont parbleu bien deux personnes qui se battent; j'entends fort distinctement quatre pieds qui frappent le sol. Il faut que je voie ce que c'est.

L'ACCOUCHÉE. Ce n'est assurément rien autre chose que la nourrice avec le berceau.

LE DOCTEUR. C'est aussi à cela que se rapporte ce que dit *Plutarchus de Theseo*. — (*Au même moment l'écran tombe: Le barbier et la sorcière sont jetés tous les deux sur le docteur, qui roule avec eux à terre. Bonifacius traîne la sorcière par les cheveux jusqu'à la porte. Le docteur jette de même Bonifacius dehors.*) Ah! ah! madame! Décidément c'était autre chose que la nourrice. Je vois à présent quelles personnes vous consultez. Je m'en vais vous citer avec elles devant la

justice : elles, pour se laisser employer, vous, pour les employer ! (*Il sort.*)

Nous n'irons pas plus loin dans cette revue comparée des grotesques du théâtre de Molière et de celui de Holberg. Ce n'est pas à dire que nous ayons parcouru absolument toute la galerie. Nous aurions notamment à exhiber, à la suite des grotesques qui pèchent par affectation de science, ceux qui pèchent par manque complet de culture, ceux en d'autres termes qui chez Molière sont les provinciaux, et, chez Holberg, les paysans. Il suffira, quand Holberg aura été traduit chez nous, d'une rapide lecture du *Onze juin* et du *Petit paysan en gage* pour reconnaître que dans ces deux pièces Holberg n'a fait que deux éditions nouvelles des aventures extravagantes de M. de Pourceaugnac arrivant de Limoges dans la capitale. Mais ce n'est pas seulement dans quelques nouveaux types de fantaisie, sortes d'enluminures déposées par le caprice d'une main légère et négligente sur les marges libres d'une vaste composition, que nous pourrions encore montrer le grotesque appliqué à la comédie danoise. De même que chez Molière, à côté de Thomas Diafoirus, il y a aussi Argan, c'est-à-dire, à côté d'un travers propre à toute une classe sociale et en quelque sorte épidémique, une monomanie isolée, de même nous trouverions sans peine chez Holberg plus d'un grotesque dont la folie a un caractère tout à fait individuel. Mais cette nouvelle série de personnages bouffons ne rentre pas dans le cadre que nous nous sommes tracé. Ce ne sont plus en effet des figures accessoires jetées à travers la pièce pour en égayer deux ou trois scènes; ce sont des personnages qui en occupent tout le premier plan à eux seuls. D'un autre côté, ces nouveaux grotesques ne sont plus pris en dehors de la famille. La conception morale de la comédie imposait l'obligation de placer leur folie au centre même de la vie do-

mestique. Terminons donc ici le parallèle que nous avons entrepris entre les fous de Holberg et ceux de Molière, et ajournons jusqu'au prochain chapitre, où nous allons les voir entrer dans l'action pour la conduire, ceux des membres de la famille qu'un ridicule tout personnel a fait tomber dans le grotesque.



CHAPITRE III.

DE LA CONSTRUCTION DES PIÈCES.

Après que le poëte comique a formé son personnel, il lui reste à composer une fable où il puisse employer cette armée jusqu'alors inactive. La conduite de l'action, c'est l'art même du théâtre. Les caractères et le style ont une importance au moins égale dans tous les genres littéraires. L'essentiel sur la scène, ce qui à la rigueur remplace tout, c'est le sujet et l'intrigue. Or, c'est précisément par le plan et l'ordonnance de leurs pièces que se ressemblent surtout Molière et Holberg, et, comme c'est par là qu'éclate le plus l'originalité de Molière, c'est par là également que se trahit le mieux l'imitation de Holberg.

I. Avant Molière, je ne vois aucun poëte comique qui se soit fait un système de donner à un certain ridicule, et par suite au personnage chargé de ce ridicule, une importance toute particulière, quelquefois même excessive, dans la pièce. Je viens de définir là, si je ne me trompe, le genre qu'on est convenu d'appeler la comédie de caractère. Il n'y a

pas lieu tout d'abord, ce me semble, de rechercher jusque dans le théâtre politique d'Aristophane l'invention de ce genre de comédie. Il se peut qu'Aristophane attribue parfois à quelque personnage privilégié la prépondérance d'un rôle plus considérable que les autres. Mais le fond véritable, la substance de sa pièce, c'est une utopie sociale ou politique, et non pas le vice de tel ou tel personnage. Le génie même de la comédie politique, ce pamphlet en action, est d'ailleurs trop visiblement éloigné du génie de la comédie morale, laquelle se propose, non d'attaquer les gouvernements, mais bien de peindre les hommes à peu près comme ils sont, pour qu'on puisse sérieusement comparer les deux genres. On a supposé que la comédie moyenne avait dû, tout en conservant le protagoniste qui figure çà et là chez Aristophane, incarner en lui un vice quelconque, au lieu d'une utopie poussée jusqu'au dernier degré de l'absurde ou d'une politique plus sage que celle du moment. Mais ce n'est là, on le comprend, qu'une pure hypothèse. Il nous faudrait dix pièces complètes d'Eubulus ou d'Alexis pour nous permettre d'avoir un avis sur la question. Le cas est à peu près le même avec Ménandre, dont la douce et aimable sagesse voltige seule encore, comme un parfum léger, au-dessus de la poussière de débris que nous avons de son théâtre. Ce n'est en réalité qu'à Rome que nous pouvons commencer à saisir les lois qui dans l'antiquité présidaient à l'ordonnance de la comédie de mœurs. A cet égard même, les vingt-six comédies de Plaute et de Térence ont pour nous un double prix, car le peu d'originalité habituel au génie romain nous autorise à pressentir à travers Plaute et Térence ce qu'avait pu être une comédie à Athènes au temps de Ménandre. Après une étude attentive de leur théâtre, je n'hésite pas à dire que ni l'un ni l'autre n'a en réalité laissé à la postérité les premiers modèles de la comédie de caractère.

Pour Térence d'abord, cela est de toute évidence. La grâce du style, l'imprévu des situations et par-dessus tout une délicatesse exquise et tendre fait tout l'attrait de ce théâtre. Quant à Plaute, un mot d'explication est nécessaire, car l'on a pu signaler chez lui, non sans quelque raison, certains rôles remarquables par une importance exceptionnelle. M. Ritschl, l'éminent professeur de Bonn, dont le nom est désormais inséparable en Europe de celui de Plaute, dans un article dont il a, en quelque sorte, accepté la responsabilité littéraire[1], laisse réduire à deux pièces, l'*Aulularia* et le *Miles gloriosus*, la part de la comédie de caractère dans le théâtre du poëte latin. Tout en m'emparant avec empressement des dix-huit concessions du savant critique, je ne saurais m'empêcher de regretter qu'il n'ait encore pas fait les deux dernières qui lui restaient à faire. Le rôle d'Euclion dans l'*Aulularia* a, j'en conviens, un peu plus de relief que les autres. Mais ce n'est point là, après tout, une personnalité démesurée, dominant son entourage de la hauteur de son autorité domestique et remplissant la pièce de l'intensité de son avarice. Quant à Pyrgopolinice, il me paraît bien moins encore qu'Euclion absorber l'action en lui-même, puisqu'il s'en va se promener dès la fin de la première scène et laisse réciter neuf cents vers sans lui. Sa fatuité fanfaronne est bien plutôt le cadre que le sujet du *Miles gloriosus*. L'argument qu'on pourrait tirer du titre de certaines pièces perdues, le *Colax*, le *Dyscolus*, le *Gastrion*, le *Kakistus*, ne prouve pas davantage, puisque nous sommes assez heureux pour posséder dans leur intégrité des pièces telles que le *Mercator*, le *Truculentus*, le *Pœnulus*, dont le titre semblerait également annoncer une intrigue subordonnée à l'étude d'un

1. *Rheinisches Museum fuer Philologie*. 1853.

certain travers, ou même d'un certain esprit de nationalité, ce qui n'est nullement le cas, comme l'on sait. Une raison enfin, fort mince peut-être en apparence, mais au fond, je crois, décisive, de penser que dans la comédie des anciens, l'action était l'intérêt principal, sinon unique, c'est l'existence de ces résumés acrostiches où tout l'élément romanesque de la comédie se trouve condensé en quelques vers par la patience d'un grammairien. On ne conserve avec cette piété que l'essence seule des choses. Si jamais Molière devait avoir la bonne ou la mauvaise fortune d'occuper les veilles d'un Priscien, conçoit-on cette espèce d'embaumeur poétique s'exerçant à réduire aux proportions d'une semblable analyse l'action du *Misanthrope* ou de l'*Avare?* Il faut donc conclure que Plaute a tout au plus une ou deux fois passé à côté de la comédie de caractère, mais que rien absolument n'indique qu'il ait jamais soupçonné toute la fécondité du genre.

Le théâtre de la Renaissance fit du premier coup à l'observation psychologique une part beaucoup plus large que celui de Rome, et, dans la comédie espagnole aussi bien que dans la comédie anglaise du seizième siècle, nous voyons, pour la première fois peut-être, les passions étudiées pour elles-mêmes. Toutefois, malgré la curiosité toute nouvelle d'exactitude et de précision qui se fait jour dans ces études comiques, nous ne pouvons pas dire que ces passions soient proposées une à une, dans une espèce d'isolement, à notre attention. Il est incontestable d'abord que la rapidité et le nombre des incidents de la comédie espagnole y détournent l'écrivain de l'observation pure et simple des caractères. Il n'est pas moins certain qu'aucun personnage n'y prend d'ordinaire le pas sur les autres, de manière à entraîner, pour ainsi dire, toute la pièce dans le sillon de sa propre passion. Cette espèce d'autocratie morale n'existe point, même dans la plus monarchique des

comédies. C'est surtout à propos de Shakespeare qu'une méprise est possible, et qu'une distinction est indispensable. Comme poëte tragique, je l'accorde, Shakespeare a devancé Molière dans l'habitude de faire toute une pièce avec une seule passion, une passion maîtresse; et si l'on avait le moindre indice que Shakespeare eût été connu de Molière, la nouveauté de l'une des plus admirables conceptions dont se soit enrichi, grâce à lui, l'art de la comédie perdrait un peu de son mérite. Quand en effet le poëte anglais pousse une passion jusqu'à la violence tragique, quand il lui ouvre la vaste carrière du crime ou de l'héroïsme, il semble qu'il diminue par instinct les rôles secondaires pour en augmenter d'autant plus l'importance du premier rôle. Ce dessein est visible, surtout dans ces pièces historiques, qui ne sont au fond que des biographies traitées à la manière dramatique, et où le premier plan est occupé d'un bout à l'autre par l'individualité puissante d'un roi anglais ou d'un général romain. Mais si nous ouvrons, au lieu du répertoire tragique de Shakespeare, son répertoire comique, *As you like it* ou *Taming of the shrew*, par exemple, ces inimitables productions d'une fantaisie enchanteresse, nous y trouvons habituellement, comme dans la comédie de l'Espagne, plusieurs passions en présence et en conflit. Ces jeux éternels de l'amour et du hasard forment comme une mêlée charmante de passions, dont les réactions réciproques sont notées avec la finesse la plus soigneuse. C'est un système complexe de forces en équilibre. Dans ce tourbillon confus de complications romanesques il n'y a donc point de passion véritablement supérieure, qui finisse par tout dominer, par tout envahir. L'amour, c'est le fond de la comédie anglaise; l'égalité, c'en est la loi.

Il fallut par conséquent un vrai coup de génie pour que Corneille fît le *Menteur*. Avec le *Menteur*, on vit pour la première fois peut-être depuis qu'il y avait un théâtre comique

dans le monde, une pièce exclusivement animée par le seul progrès d'un vice ridicule en train de s'emparer d'une âme. La comédie de caractère était créée. Par malheur, Corneille, après cette glorieuse excursion sur le domaine de la comédie, n'y devait plus revenir, et ce fut ainsi qu'en définitive il laissa passer à Molière la réputation d'avoir inventé la comédie nouvelle. Il serait donc injuste aujourd'hui d'attribuer à Molière l'honneur d'avoir avant tout le monde imaginé de tirer une comédie de l'étude continue d'un travers unique. Mais il faut du moins reconnaître que le premier il eut vraiment le génie de ce genre fécond et admirable dont Corneille n'avait eu que l'instinct [1], puisque, d'un bout à l'autre de son théâtre, on retrouve ce rôle principal autour duquel les autres ne font en quelque sorte que graviter.

Ouvrons d'abord les grandes et impérissables compositions de sa dernière manière. Il n'y en a point une où cette sorte d'hégémonie usurpée par un défaut comique ne se manifeste dès le début. Chacune de ces pièces semble être la monographie en action d'un vice quelconque, indéfiniment variable. Écrire les titres de *l'Avare*, du *Malade imaginaire*, du *Bourgeois gentilhomme*, des *Femmes savantes*, des *Précieuses ridicules*, n'est-ce pas déjà indiquer le sujet de la pièce et désigner fort clairement le ridicule qui donnera à la fois à l'action l'unité et le mouvement? Nommer *Tartuffe*, c'est nommer l'hypocrisie elle-même. Parler de *Don Juan*, c'est parler de l'impiété en personne? Hypocrisie et impiété, deux vices à ajouter à l'avarice égoïste, à la crédulité poltronne, à l'infatuation nobiliaire et au pédantisme féminin.

Le *Misanthrope*, je le sais, ne se laisse pas au premier

1. V. l'intéressant chapitre qu'a écrit sur Molière l'un des derniers historiens que notre littérature ait eus en Allemagne, M. Édouard Arnd.

abord ramener aussi facilement à cette formule de conception générale, car tout le monde n'est point disposé à admettre qu'Alceste soit un véritable misanthrope, et qu'il y ait réellement en lui un fond de perversité ou de sottise. Si l'on veut bien me permettre d'ouvrir ici une courte parenthèse pour dire ma pensée sur l'un des problèmes de morale les plus délicats que Molière ait proposés au discernement de ses lecteurs, je dirai qu'à mon sens Alceste n'est pas, ne peut pas être un caractère comique. Je sais bien que Philinte a ses partisans et son école. Je crois aussi que Philinte est un homme trop aimable pour ne pas aller très-loin. Mais il est à mon goût beaucoup trop complaisant pour que je sois bien sûr qu'il restera toujours honnête homme, car rien n'est glissant comme la pente des capitulations de conscience. Alceste, tout au contraire, me semble l'idéal de Molière, le modèle de l'homme de bien et du galant homme, la fleur de l'aristocratie française du dix-septième siècle, une de ces âmes généreuses et altières qui marquent le niveau moral d'une époque et sont l'honneur d'une littérature. Ou plutôt, Alceste ne serait-ce point Molière lui-même, Molière tâchant d'être honnête homme et n'y pouvant réussir à son gré, victime d'une coquette, persécuté pour sa franchise, et se vengeant de tout et de tous avec son seul génie, en léguant à la postérité le souvenir immortel de ses souffrances intimes? Et qui donc pourrait douter de la prédilection secrète du poëte et de l'ironie amère contenue dans cette énigmatique accusation de misanthropie qu'il s'adresse à lui-même? N'a-t-il pas voulu que cette grande âme, à qui l'on reproche tant sa bizarrerie, restât, par le seul et naturel effet de sa supériorité morale, maîtresse de la situation finale et du cœur de trois femmes? Qui d'ailleurs, après avoir souri involontairement d'une ou deux brusqueries de cet homme d'élite, n'éprouverait à la fois le besoin d'admi-

rer respectueusement une si rare loyauté et un si extraordinaire enthousiasme pour le bien? Non, ce n'est point cette noble et rare nature qui sort condamnée de la pièce, c'est la société elle-même, reconnue et déclarée incapable de conserver dans son sein cette incorrigible vertu. Je suis donc très-décidément contre Philinte et tout à fait pour Alceste. Mais encore dois-je avouer qu'Alceste paraît comique, parce que la pensée de Molière est ironique. Il n'a sans doute que l'apparence du ridicule, mais il en a l'apparence, et, de quelque façon que l'on juge sa loyale et chevaleresque passion pour la sincérité, c'est cette passion qui fournit toute la matière de la comédie.

Veut-on ne pas s'en tenir aux chefs-d'œuvre, mais descendre jusqu'aux œuvres d'essai ou de commande. La méthode de l'écrivain ne va plus être partout aussi bien fixée ni aussi sûre d'elle-même. Cependant, à peu près dans chaque pièce, nous allons encore retrouver la domination intérieure d'une passion ridicule. Voyez déjà *l'Étourdi* ou *les Fâcheux*. Un travers unique, l'étourderie ou l'importunité, en fournit le grand ressort. Qu'est-ce que l'*École des maris* et *l'École des femmes*, malgré leur titre pédagogique, sinon une étude en deux parties sur le même vice, l'égoïsme dans la vie en général et dans le mariage en particulier? Arnolphe et Sganarelle remplissent les deux comédies de leur tyrannie préventive. *Don Garcie de Navarre*, le *Sicilien*, ne sont-ce pas là encore deux pièces où tout est concerté pour la manifestation et le châtiment d'un unique défaut, la jalousie? George Dandin, n'est-ce pas aussi le type du mésallié, monsieur de Pourceaugnac, celui du mal-appris, la comtesse d'Escarbagnas, celui de la provinciale ridicule? Dans *l'Amour médecin*, dans le *Médecin malgré lui*, ne voyons-nous pas encore l'exercice même de la médecine assimilé à un ridicule par la fantaisie du poëte? Je le répète donc, c'est à peine si quelques improvisations

imitées d'auteurs étrangers ou composées sur de royales indications, telles que le *Dépit amoureux* ou les *Amants magnifiques*, se dérobent à ce genre et à cette forme d'unité.

Il y a deux moyens surtout que Molière emploie pour projeter ainsi le plus de lumière possible sur un type unique. Il aime d'abord à différer l'entrée en scène du personnage principal, afin de laisser le temps aux autres de nous le dépeindre tout en causant, ce qui naturellement ne fait que surexciter notre impatience. A la vérité, cette habitude n'est pas absolue. Argan et Alceste occupent la scène dès le lever du rideau. Mais la savante Philaminte ne fait sa première entrée sur le théâtre qu'après y avoir été précédée et, pour ainsi dire, préparée par sa fille aînée et sa sœur, qui marquent comme les deux premiers degrés de ce pédantisme féminin dont elle est l'incarnation suprême. M. Jourdain ne se montre à nous qu'après que le maître de musique et le maître à danser nous ont donné à l'avance une légère esquisse de son personnage. Harpagon ne paraît qu'à la suite de son fils, de sa fille et de son intendant, et lorsque nous sommes déjà habitués à le considérer comme celui de qui dépend le sort de tous les autres[1]. Pendant que monsieur de Pourceaugnac est en train de débarquer du coche qui l'amène à Paris, l'aversion perspicace de Julie nous permet de pressentir déjà toute la grossièreté du gentilhomme limousin que Sbrigani achèvera de nous faire connaître. Mais c'est surtout dans le *Tartuffe* que l'apparition tardive du scélérat semble n'avoir été calculée que pour relever encore l'importance de son rôle. Les deux premiers actes sont remplis par son absence. Tout ce qui se dit ou se fait n'a pour objet que lui. C'est lui que les uns défendent, c'est lui que les autres cen-

1. Comp. l'*Aulularia*, vers 1 et suivants

surent, c'est lui seul que tout le monde attend, que tout le monde veut voir, et il y a de sa part une vraie préméditation de coquetterie à rester si longtemps invisible.

La seconde habitude qui prouve à mes yeux le désir du poëte de concentrer le plus possible notre attention, c'est que chez lui il est bien rare de rencontrer un travers décomposé en plusieurs nuances et partagé entre plusieurs personnages. Je ne vois que trois exceptions véritables dans tout son théâtre à cette sorte de règle : les *Précieuses ridicules*, les *Fâcheux* et les *Femmes savantes*. Cette dernière pièce suffit seule pour montrer tout le parti que Molière eût pu tirer ailleurs de l'artifice de ces oppositions de détails. A une époque plus avancée, un poëte moins primesautier n'eût pas manqué de renouveler souvent ce parallèle ingénieux entre les diverses variétés d'une même infirmité morale. Il eût écrit les *Avares*, les *Misanthropes*, les *Malades imaginaires*, les *Bourgeois gentilshommes*. La comédie moderne, moins soucieuse de la simplicité et du grand art, s'est depuis longtemps réfugiée dans la minutie des ces analyses comparées. Mais à la subtilité de ces ingénieux contrastes Molière préfère la peinture bien autrement large des types généraux, et c'est sur une seule tête qu'il se plaît à accumuler tout le ridicule que peut contenir une bizarrerie morale.

Il est temps d'arriver à Holberg. A vrai dire, on n'attendrait point de lui une méthode semblable. Ce goût de l'exagération systématique et cette habitude d'une clarté poursuivie aux dépens même de la vérité rentrent beaucoup plus dans le génie des peuples du sud qu'ils ne s'accordent avec le tour d'esprit des peuples du nord, amis de la minutie et de l'exactitude plutôt que d'une concentration laborieuse. Ce nous est donc déjà un indice considérable d'imitation que de trouver chez Holberg, dès ses premières pièces, un visible penchant à personnifier toujours dans

un rôle privilégié un travers d'esprit quelconque. On peut même dire qu'à ce point de vue il renchérit sur Molière lui-même et sacrifie encore plus que lui à la nécessité qu'il s'impose d'avoir toujours dans ses pièces un héros comique. Plus encore que chez Molière, c'est vers ce héros comique que tout converge, et à sa confusion que tout vient aboutir. Il est vraiment partout l'alpha et l'oméga de la comédie. Aussi rien de plus facile que de dégager de chaque pièce le vice particulier et variable qui, s'il n'en fournit pas toujours le titre, ne manque jamais du moins d'en fournir la matière.

Dans l'édition de Boye, le théâtre de Holberg se compose de trente-deux pièces. Nous les pouvons partager en deux séries. Tandis en effet que les unes s'en prennent à un travers éternel de l'esprit humain, les autres ne dénoncent guère que les inconvénients d'une coutume locale. Voyons d'abord les pièces où le ridicule attaqué est un ridicule persistant et général.

La première comédie de Holberg, comédie représentée en 1722 et qui fonda le théâtre en Danemark, c'est le *Ferblantier politique*. On en connaît déjà le sujet. C'est contre la manie de faire de la politique à tort et à travers qu'elle est dirigée. Le poëte n'a pas sans doute assez clairement distingué le droit et le devoir qu'a tout bon citoyen de participer aux affaires publiques, du ridicule de s'en mêler sans y rien entendre. Mais, au début du dix-huitième siècle, un auteur comique ne pouvait guère sentir comme un publiciste de notre temps l'extrême péril de la confusion. En somme, le ridicule raillé par Holberg est de tous les temps et de tous les pays. Holberg le reprit dans une de ses dernières pièces, la *République*, jouée pour la première fois en 1754. Un vers du *Misanthrope* lui a probablement fourni l'idée de sa meilleure pièce, l'*Oisif affairé*. Il nous y représente un père possédé d'un besoin d'activité immense, et

qui dépense toute cette apparence d'activité dans l'insignifiance journalière de sa tenue de maison. C'est la mouche du coche mise à la tête d'une famille. Je compte au moins quatre pièces exclusivement à l'adresse du pédantisme. Je dis exclusivement et avec dessein, car nous avons déjà vu que l'armée volante des grotesques dont Holberg remplit les vides de ses pièces est toujours en grande partie recrutée parmi les fanfarons de la grammaire ou les matamores de la philosophie. Il s'agit ici de comédies où le pédantisme a le principal rôle et subit à peu près seul tout l'effort de dérision du poëte. Ces quatre comédies sont l'*Heureux naufrage*, *Erasmus Montanus*, *le Philosophe imaginaire* et le *Voyage de Sganarel au pays de la philosophie.* Contre le soldat fanfaron, un type favori de la comédie latine, qu'on rencontre encore jusque dans Molière, il a écrit aussi deux pièces, l'une en cinq actes, *Jacob de Tyboe* et l'autre en un acte, *Diderich-la-terreur-de-l'humanité.* La superstition, cette maladie endémique du Danemark à l'époque de Holberg, lui a également inspiré deux satires sous forme de comédies, dont la première, *Sorcellerie*, a cinq actes, et la seconde, le *Spectre de la maison*, n'en a que trois. Le bavardage, encore un ridicule assez fréquent dans ces petites villes du nord où la rareté des événements provoque plus qu'ailleurs l'indiscrétion des commentaires, a donné l'idée et fourni le type de *Maître Gert de Westphalie.* Le titre seul de la *Capricieuse* nous dit assez par où en pèche l'héroïne. La manie de la coquetterie et du mariage chez une vieille femme forme la matière comique du *Fiancé métamorphosé.* Dans les *Invisibles*, dans *Sans queue ni tête*, c'est le penchant à l'enthousiasme et le goût de l'exagération que nous voyons incarnés dans le personnage principal. Enfin, pour terminer par les sujets qui sont communs à Holberg et à Molière, du ridicule de la gentilhommerie, c'est-à-dire du *Bourgeois gentilhomme*, le poëte danois a tiré *Un*

peu d'ambition, pièce à laquelle se rattache par un lien naturel *Don Ranudo de Colibrados*, une satire triviale de l'orgueil nobiliaire, tandis que le ridicule de la rusticité, c'est-à-dire celui de *Monsieur de Pourceaugnac*, lui a fourni jusqu'à trois comédies, le *Onze juin*, le *Petit paysan en gage* et *Jeppe de Bjerg*.

Voilà déjà vingt et une pièces classées. La seconde série, un peu moins longue que la première, ne fut point jadis la moins piquante pour le public danois, auquel elle se présentait avec l'incontestable prestige de l'à-propos. Dans ces comédies toutes contemporaines, c'est toujours un ridicule à la mode, un engouement du jour qui se trouve saisi sur le vif, et spirituellement exagéré. La plus gaie de toutes ces pièces d'*actualité*, comme on dirait aujourd'hui, c'est une parodie littéraire, *Ulysse d'Ithaque*. *Ulysse d'Ithaque*, où les événements les plus considérables de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* se trouvent entassés pêle-mêle avec une multitude d'autres dans le court espace de cinq actes, avait pour but de montrer le côté grotesque de ces déclamations héroïques ou tragi-boucheries d'origine allemande, qu'un *impresario* nommé Quoten venait de mettre plus en vogue que jamais. Vient ensuite une héroï-comédie, *Melampe*, la seule pièce avec *les Invisibles* où Holberg ait mêlé les vers à la prose. Il va de soi que le rhythme poétique n'est ici employé que pour augmenter par l'ampleur de la forme la puérilité du fond. Il s'agit simplement de tourner en ridicule la passion des carlins, importée, à ce qu'il paraît, de France et d'Angleterre jusque dans le beau monde danois. Holberg a encore consacré une pièce tout entière à railler, si grand ami qu'il fût de l'influence française, les excès de cette influence et le tort de tous ceux qui auraient été jusqu'à lui sacrifier le vieil esprit national. *Jean de France* nous montre un fils ingrat et sot, qui a perdu au frottement de la civilisation française le peu de bon sens et le peu de cœur dont

la nature l'avait doué. C'était une leçon à l'adresse de tous les pères de famille qui, sans raison sérieuse d'éducation, uniquement pour suivre la mode, envoyaient leurs enfants perdre chez nous le goût de la vie paisible et des mœurs simples, dont la nécessité les attendait à leur retour. *La Poudre arabique* porte plutôt, il est vrai, sur une folie passagère de l'humanité que sur un ridicule propre au peuple danois, car ce n'est en définitive que l'une des formes connues de l'entêtement scientifique que le poëte y signale à nos rires. Mais enfin il ne s'agit pas là non plus d'une de ces maladies éternelles de l'âme qui se retrouvent sous toutes les latitudes et dans tous les siècles. Nous y assistons aux tribulations que peuvent amener avec elles la recherche trop ardente de la pierre philosophale et la passion désintéressée de l'alchimie.

Qu'on ne s'imagine pas cependant que Holberg ne s'attaque qu'aux ridicules venus de l'étranger, et qui passaient alors, comme une sorte de *malaria*, sur le Danemark. Il traduit tout aussi librement les vieilles mœurs du pays à la barre de la comédie, quand il les juge contraires à la raison. *La Chambre de l'Accouchée* est peut-être le chef-d'œuvre de cette courageuse polémique entreprise contre certains usages consacrés. *La Chambre de l'Accouchée* n'est qu'un long et interminable défilé de visiteurs et de visiteuses qui se pressent ou se succèdent dans la pièce où une jeune mère est obligée de les recevoir, pour se conformer à une antique tradition. Elle est tenue de causer avec tous, de sourire à tous, d'entendre les plus sots propos, de supporter les indiscrétions de la malveillance ou de la stupidité, de voir cent visages nouveaux, de souffrir mille contraintes. L'on va, l'on vient, l'on entre, l'on sort, souvent en se prenant aux cheveux, ou du moins après avoir échangé des injures. Pendant ce temps le mari, en dépit du cruel soupçon qu'il s'est mis en tête, veille, comme il le doit, à ce que la

table soit toujours chargée de rafraîchissements, et à ce que ni le café n'y manque ni le vin, car l'usage tyrannique n'en veut pas moins à la bourse du mari qu'à la santé de sa femme. Le *Voyage à la Source* fait la critique, au nom de la morale, des réunions populaires qui se célèbrent tous les ans, pendant les jours du solstice d'été si longs dans l'aimable et verte île de Séeland, au milieu de ces grands bois de hêtres qui font la beauté et l'originalité pittoresque du pays. A vrai dire, cette critique est assez indirecte, et l'inconvénient que signale Holberg dans cette pièce, où du reste, nous l'avons vu plus haut, les passions musicales reçoivent aussi en passant plus d'un trait satirique, n'est pas un inconvénient bien sérieux. Il en faut dire à peu près autant du *Bal masqué*, qui forme comme une sorte de pendant au *Voyage à la source*. La *Chambre de Noël* nous transporte enfin au milieu de la fête qui dans les pays du nord fait de cette soirée l'une des plus touchantes et des plus joyeuses réunions de famille. Holberg, dans cette bouffonnerie digne d'un Brouwer, dénonce à la méditation des pères de famille et des vieux maris l'habitude d'admettre des étrangers dans leur cercle intime et d'ajouter l'agrément périlleux des jeux innocents aux solennels usages de cette soirée.

Nous voici arrivés avec cette seconde série à un total de vingt-neuf pièces. Il en faut accorder deux à la comédie d'intrigue, *Henrich et Pernille*, et *Pernille demoiselle pour un jour*. Une dernière, *Plutus*, n'est qu'une imitation du *Plutus* d'Aristophane. Joignez à ces trente-deux pièces un prologue de nouvelle année et un discours sur la clôture du théâtre, qui l'un comme l'autre ont reçu la forme d'une petite comédie, et vous aurez bien atteint le chiffre fixé par M. Boye. Il y a donc vingt-neuf comédies de caractère sur les trente-quatre pièces dont se compose le théâtre de Holberg.

Il faudrait pouvoir citer l'une de ces pièces en entier et l'accompagner d'un perpétuel commentaire pour bien mettre en lumière l'intention qu'a constamment le poëte d'en grossir le plus possible la figure principale. Je ne puis toutefois, dans un travail de la nature du mien, me permettre une digression en cinq actes. Il me suffira de citer le commencement d'une pièce. Que le lecteur seulement veuille bien, en parcourant les premières scènes de *la Capricieuse,* se reporter un peu aux deux premiers actes du *Tartuffe.* De même que Molière refuse le plus longtemps possible Tartuffe à notre légitime et croissante impatience, de même on va voir, dans les scènes suivantes, la personne dont les brusques caprices feront tous les frais de la comédie, la remplir tout entière avant même d'y paraître. Les personnages secondaires qui la précéderont tour à tour sur le théâtre n'y sembleront descendre que pour ajouter leur coup de pinceau personnel à l'ébauche d'un portrait toujours en train de se faire.

HÉLÈNE[1]. Ne me parlez jamais de cela, ma chère demoiselle. Nous sommes tout juste aussi heureuses l'une que l'autre, quoique ceux qui nous font la cour soient d'humeur fort contraire, et je ne saurais dire en vérité laquelle de nous deux est le plus à plaindre.

LEONORE. C'est moi, sans aucun doute, car un homme fait comme l'est votre frère Eraste a bien tout ce qu'il faut pour qu'une femme perde la tête avec lui. A ce qu'il semble, il m'aime ; mais je puis vous assurer que pendant tout le temps qu'il a passé auprès de moi, il ne s'est jamais expliqué sur l'état de son cœur, si ce n'est de la façon la plus embrouillée du monde. Mes sentiments, ma manière d'être, ma façon de vivre paraissent lui plaire, et je n'en suis pas malgré cela

1. *La Capricieuse* (Den Vaegelsindede). Acte I, scènes I-VII.

moins certaine que s'il venait à faire la connaissance de quelque autre qui fût encore d'humeur plus douce et plus économe que moi, il me laisserait là, tout honnête homme qu'il est.

HÉLÈNE. Pour ce qui regarde votre frère Apicius, je ne puis pas dire du moins que ses discours sont embrouillés. Les déclarations d'amour les plus merveilleuses ne lui coûtent rien, mais je ne sais en vérité si je puis y avoir la moindre confiance, tant il est inconstant. Je commence déjà à me fatiguer de sa conduite, et je souhaite de tout mon cœur qu'il puisse trouver une épouse aussi folle que lui.

LEONORE. C'est parbleu! fort sage à vous, mademoiselle, et je veux, ma foi, suivre votre exemple.

HÉLÈNE. J'avoue cependant qu'il est bien difficile d'abandonner tout à fait quelqu'un qui a été une fois l'objet de nos pensées.

LEONORE. Cela est tout à fait vrai, mais qu'y faire?

HÉLÈNE. J'imagine qu'on pourrait encore les remettre tous les deux dans le droit chemin, en faisant comprendre à l'un tout l'excès de sa prudence et de sa parcimonie, et sentir à l'autre quel tort il se fait avec son humeur légère et sa vie de désordre.

LEONORE. Bah! ne sont-ce pas là des choses qu'on leur a déjà dites cent fois sans aucun fruit? Je serais ravie que M. Éraste fît la connaissance d'une certaine dame, avec laquelle je causai hier et que je ne veux pas nommer. Je crois vraiment que ce serait là une femme capable de le guérir. Elle possède toutes les qualités qu'il demande chez une femme. Elle est économe, tranquille, et de goûts casaniers, mais tout cela d'une façon si extraordinaire et à un si haut degré, qu'il lui suffirait de l'avoir fréquentée quelque temps pour prendre en aversion toutes les personnes qui lui ressemblent, et qu'il regarde maintenant comme la perfection même. On guérit quelquefois les gens de cette façon-là, après avoir épuisé avec eux toutes les remontrances.

HÉLÈNE. Où demeure cette dame?

LEONORE. Pardonnez-moi, mademoiselle, je ne saurais vous le dire. (*A part.*) C'est la marchande de modes qui demeure ici.

Hélène. Cela après tout est fort indifférent. Je crois bien que ce n'est pas la seule femme bizarre qui soit dans la ville. Mais puisque vous êtes d'avis, mademoiselle, qu'il n'existe pour guérir mon frère Éraste qu'un moyen, qui est de lui faire voir chez d'autres combien ses défauts font un mauvais effet, une fois qu'ils sont les maîtres, je veux de mon côté faire un essai avec M. Apicius; car, moi aussi, j'ai causé la semaine passée avec une dame qui paraît posséder le genre d'esprit et de qualités qu'il recherche, mais tout cela est porté chez elle à un degré d'exagération si affreux, que je suis certaine qu'en dépit de tous les éloges qu'il en fait, il s'éloignera d'elle avec aversion. Seulement, je ne saurais dire si cette dame est veuve ou fille encore.

Leonore. Cela importe peu. Mais demeure-t-elle dans le voisinage?

Hélène. Pardonnez-moi, mademoiselle, je ne saurais vous le dire. Je sais aussi bien me taire que vous. (*A part.*) C'est la marchande de modes qui demeure dans cette maison.

Leonore. Comment donc était-elle, lorsque vous la vîtes, mademoiselle?

Hélène. Elle ne fait rien que chanter, rire, danser et dire des folies. Je ne l'avais jamais vue de ma vie, ce qui ne l'empêcha pas de me découvrir des choses secrètes qu'elle n'aurait pas dû confier à ses meilleurs amis.

Leonore. L'humeur des gens est en vérité souvent bien différente! Je ferai tout au moins un essai avec ma prude de l'autre jour.

Hélène. Et moi, ma foi, avec ma folle de l'autre semaine.

Leonore. Je vais arranger les choses pour qu'Éraste lui fasse visite dès cette après-midi.

Hélène. Et moi, je vais décider Apicius à visiter l'autre, aussi cette après-midi.

Leonore. Nous pourrons de la sorte nous raconter comment tout aura été. Mais je vois quelqu'un qui m'appelle. Il faut que je vous laisse un peu. (*Elle sort.*)

Hélène (*seule*). Mlle Leonore n'a pas, ma foi, tort dans ceci. J'espère que M. Apicius, lorsqu'il aura pu voir les ma-

nières de cette femme bizarre, prendra du dégoût pour toutes les grimaces, et viendra me conter avec de grands éclats de rire ses pensées là-dessus, ce qui pourra me donner la meilleure occasion du monde de lui peindre son propre portrait à lui-même, et de lui faire sentir tout ce qu'il a de vilain. C'est tout au moins là une épreuve qu'il est bon de tenter. Mais j'aperçois justement le domestique de mon extravagante. Il faut que je cause un peu avec lui. (*A Henrich.*) Holà, mon ami! Y a-t-il longtemps que vous servez dans cette maison?

HENRICH. A peu près trois ans.

HÉLÈNE. Vous êtes vraiment bien heureux de servir chez une dame qui est toujours aussi gaie, aussi généreuse, aussi ouverte.

HENRICH. Vous avez raison, ma chère demoiselle.

HÉLÈNE. La première fois que j'eus l'honneur de la voir, elle me confia tous ses secrets.

HENRICH. Tiens, quel mal y avait-il à cela? C'est le signe d'un noble cœur.

HÉLÈNE. Fort bien, mais en pareille matière, on peut pousser les choses trop loin.

HENRICH. On peut en dire tout ce qu'on voudra, ce n'en est pas moins là une vertu.

HÉLÈNE. Je vous demande pardon. Tout ce qui dépasse une certaine mesure perd le nom de vertu. C'est aussi une vertu que d'être généreux, mais quand cela va trop loin et tourne à la prodigalité, c'est un vice qui est tout aussi coupable que l'avarice.

HENRICH. Je n'ai pas beaucoup étudié. C'est pourquoi je ne me mêle pas de défendre ma maîtresse.

HÉLÈNE. Je vous prie de vouloir bien lui présenter mon respect. Mais il faut que j'aille voir où est restée Mlle Leonore. J'ai oublié de lui dire quelque chose. (*Elle sort.*)

HENRICH (*seul*). Si cette demoiselle venait chez nous ce matin, elle ne pourrait plus reconnaître ma maîtresse, tant elle est maintenant méchante et sombre, à moins cependant qu'elle n'ait changé d'humeur, depuis que je suis sorti. (*Leonore rentre en scène.*)

LEONORE. Je vois qu'elle est déjà partie. Mais voici pour sûr le domestique de la femme si bizarre avec laquelle je m'entretins récemment. Holà, mon ami ! N'est-ce point ici que vous servez ?

HENRICH. Oui, parbleu, c'est ici.

LEONORE. Je vous plains, vous, et tous ceux qui ont une pareille maîtresse.

HENRICH. Comment cela ?

LEONORE. C'est bien la femme la plus insupportable que j'aie jamais vue.

HENRICH. Il se peut.

LEONORE. Je n'ai jamais connu personne d'aussi sombre, d'aussi ladre, d'aussi défiant.

HENRICH. Ce n'est pas ma faute.

LEONORE. Mes pieds ne franchiront jamais à l'avenir le seuil de sa porte.

HENRICH. Tout comme il vous plaira.

LEONORE. Car je n'ai, ma foi, aucune envie d'être encore rudoyée.

HENRICH. Vous avez bien raison.

LEONORE. Mais, n'avez-vous pas vu ici tout à l'heure une demoiselle ?

HENRICH. Oui, je viens de voir ici à l'instant une personne habillée comme une demoiselle. Si c'est encore une demoiselle, c'est là une chose que je ne saurais vous dire. Elle s'en fut de ce côté. (*Leonore sort.*)

HENRICH (*seul*). Si je voulais chaque jour m'exercer à défendre ma maîtresse, je pourrais avec le temps devenir un excellent procureur, puisque le grand talent du métier consiste aujourd'hui à vanter une chose, et demain à en défendre une autre qui est justement le contraire de la première. Je n'ai pas besoin d'une autre horloge que l'humeur de ma maîtresse[1], car, si déjà, dans la matinée, elle a été en huit ou neuf fois tour à tour bonne, colère, dévote, libertine, mondaine, mystique, dé-

1. Souvenir de Plaute.

pensière, avare, bavarde, taciturne, modeste, arrogante, je sais alors qu'il n'est pas loin de midi, et lorsque, l'après-dînée, elle a joué tout juste le même temps à la balle avec son humeur[1], je sais à peu près que la soirée est arrivée. Quand elle m'a envoyé faire des courses dans la ville, elle ne faisait que parler ménage et soupirer sur la dureté des temps, si bien qu'elle m'a dit d'aller lui chercher ce petit pain de seigle, avec l'intention d'en manger la moitié pour son déjeuner. Je me suis longtemps creusé la tête pour savoir ce que ce peut être, et enfin, après de longues méditations, j'en suis venu à l'idée qu'il doit y avoir en elle cinq ou six âmes qui se font la guerre l'une à l'autre. Une âme dévote qui, lorsqu'elle réussit à l'emporter sur l'âme libertine, rend madame dévote, aussi longtemps que sa domination dure. Une âme économe, qui, sitôt qu'elle a fait plier le genou à l'âme dépensière, rend madame économe, et me fait envoyer en ville chercher un petit pain de seigle pour son déjeuner; mais, si dans le temps que je fais ma commission, il arrive que l'âme dépensière a repris le dessus, alors c'est du choucoulat[2] qu'il lui faut. Que l'âme gaie l'emporte, il me faut courir à travers la ville quelquefois par un temps tel qu'un chien lui-même ne voudrait pas sortir, et cela pour rassembler la société de madame; mais, si dans le temps que je reste dehors, l'âme sombre redevient la maîtresse, je la trouve pleurant à chaudes larmes sur quelque livre de piété[3], quand je rentre. Quelquefois même, elle a deux passions à la fois, à telles enseignes que je la vis hier danser et pleurer en même temps. Dans ces moments-là, il faut croire que deux âmes gouvernent chez elle tout ensemble, et les choses vont sans doute comme dans une maison où le mari et la femme, d'humeur

1. Souvenir de Nævius.

2. *Sukkerlade*, au lieu du mot allemand *Chocolade*. *Sukker* veut dire *sucre*, et *Lade*, *boutique*. Le sens que je donne est celui d'une traduction du dix-huitième siècle, car ni M. Prutz ni Öhlenschlaeger lui-même n'ont traduit cette pièce.

3. Il y a dans le texte *Taare-Persen*, mot à mot le *Pressoir des larmes*. C'est un recueil de chants d'église fait par un aumônier de la flotte et publié en 1684.

querelleuse et de force égale, gouverneraient tour à tour, car il serait tout aussi mal aisé de trouver un fond de raison dans un pareil ménage, que j'ai de peine à en découvrir dans l'esprit de notre maîtresse. Il me semble que la véritable cause de tout ceci est assez bien trouvée pour quelqu'un qui n'a pas fait ses études, comme moi ; car, pour ce qui est du beau et du mauvais temps, cela n'en peut provenir, puisque je l'ai souvent vue pleurer les jours de soleil, et danser les jours de pluie. Mais, tiens, voici maître Petronius. Il faut que je cause un peu avec lui. C'est un savant, qui pourra me dire la cause d'où tout cela provient. (*Petronius paraît sur la scène.*)

Petronius. Holà, Henrich ! pour qui ce petit pain ?

Henrich. Je n'en sais, ma foi, rien.

Petronius. Quelle sottise ! Qui te l'a envoyé chercher ?

Henrich. C'est l'âme économe de madame, qui avait pris le dessus sur toutes ses autres âmes, lorsque je suis sorti.

Petronius. Quel diantre de galimatias est-ce là, Henrich ? Il faut que tu n'aies pas dormi cette nuit tout ton saoul. Comment se porte donc ta maîtresse ?

Henrich. Le diable m'emporte, si j'en sais quelque chose !

Petronius. Je crois que ce garçon est fou. Ne peux-tu donc pas répondre à la question que je t'adresse, et qui est celle-ci : comment se porte ta maîtresse ?

Henrich. Pourrais-je vous demander d'abord, monsieur, si nous aurons beau temps demain ?

Petronius. C'est ce que ni moi ni personne ne saurait dire avec certitude, Henrich. Maintenant il fait mauvais, mais il y a cependant apparence qu'il fera beau demain. Du reste, il ne faut jamais compter sur rien moins que sur le vent et le temps.

Henrich. Je crois pourtant que l'humeur de madame est quelque chose sur quoi il y a encore moins à compter. Il est bien vrai que le temps ne met guère de raison dans ses changements, surtout pendant le mois d'avril. Mais dans l'âme de ma maîtresse, il pleut et il fait du soleil seize fois par jour, même pendant le mois de juillet. Comment est-ce qu'on peut appeler cela en danois ?

Petronius. Ces gens-là, en bon vieux danois, s'appellent des girouettes.

Henrich. Mais d'où cela peut-il provenir? Est-ce que ces personnes-là n'auraient pas plus d'une âme?

Petronius. Eh, non, Henrich. Cela provient du sang : *Ex circulatione sanguinis majori vel minori, vitium illud est in sanguine*, *non in animâ. Exempli gratiâ, si....* M'entends-tu bien?

Henrich. *Erbe mirbe sirbe sarbe larbe skaarbe maarbe kaarbe....* M'entendez-vous bien?

Petronius. Non, je n'entends point ce baragouin-là.

Henrich. Je n'entends pas davantage votre latin d'église. Vous autres savants, vous êtes tous, sauf votre respect, à peu près comme si vous aviez le cerveau fêlé. Il est parbleu! facile de comprendre qu'il ne faut point parler latin avec moi. Dites-moi donc un peu en bon danois d'où cela peut provenir?

Petronius. Il peut y avoir dans le corps de l'homme une foule de mauvaises humeurs bilieuses, qui tantôt règnent dans une partie du corps, tantôt dans une autre, et c'est ce qui fait que notre caractère est sujet à changer. Lorsque ces mauvaises humeurs se concentrent en avant du cœur, on est mélancolique, et sitôt qu'elles se déplacent, on redevient gai.

Henrich. Eh! monsieur, ce n'est point cela que je vous demande. Si les choses étaient seulement arrangées de manière que ma maîtresse fût triste pendant une heure et gaie pendant une autre, on pourrait mettre cela sur le compte du sang et des humeurs. Mais il y a des moments où elle est si confiante, qu'elle raconterait même à un ennemi tous les divertissements qu'elle s'est donnés depuis la mort de son mari, et il y en a d'autres au contraire où sa méfiance est telle, qu'elle ne saurait causer même avec ses meilleurs amis sans donner à ses paroles toute l'obscurité possible. Un jour elle se laisse mourir de faim, et le lendemain elle mange à se rendre malade. Un jour elle se sauve devant les hommes, et le lendemain elle court après eux. Tantôt elle se rend insupportable aux gens parce qu'elle ne dit mot, tantôt, parce qu'elle ne cesse de bavarder. Tantôt elle entre en colère quand on dit du bien de tel ou tel, tantôt, quand

on en dit du mal. Tantôt elle est convaincue que tout est gouverné par un aveugle hasard, tantôt, c'est le ciel qui, par son intervention, fait que son gruau n'a point brûlé, ou que son café est clair et parfumé à la mode du jour. Tantôt elle se rend malade à force de travailler, tantôt, à force de ne rien faire.

PETRONIUS. Tout cela provient des humeurs.

HENRICH. Si cela provient des humeurs, alors j'imagine qu'on pourrait trouver quelque chose chez l'apothicaire pour guérir la méfiance et l'impiété.

PETRONIUS. C'est aux médecins à dire si ces choses-là se peuvent, oui ou non, guérir avec quelque chose de chez l'apothicaire. Tout ce que j'affirme en ma qualité de philosophe, c'est ce que cela provient des humeurs.

HENRICH. Et moi j'affirme, non point en qualité de philosophe, mais en qualité d'homme de bon sens, que cela ne provient point des humeurs.

PETRONIUS. Quoi! tu voudrais contester une chose sur laquelle tous les savants sont d'accord?

HENRICH. Les savants d'accord! Je n'ai jamais entendu dire de ma vie que les savants soient d'accord sur quelque chose.

PETRONIUS. Je suis la doctrine d'Aristote sur ce point comme sur tous les autres.

HENRICH. Quel diantre d'homme était-ce bien que celui-là?

PETRONIUS. C'était un grand philosophe qui vivait il y a environ deux mille ans.

HENRICH. Eh bien, moi, c'est la raison que je suis, et elle a toujours existé depuis Mathusalem.

PETRONIUS. Quelle est donc ton opinion?

HENRICH. Qu'est-ce que vous me donnerez, si je vous la dis? car je vends ma sagesse tout aussi cher qu'un autre. Vous autres savants, vous prenez bien de l'argent pour tout, et vous en avez pourtant moins besoin que moi et mes pareils. Cependant, pour que vous voyiez que je ne suis pas jaloux, je vais vous faire connaître les causes naturelles que j'ai réussi à découvrir après de longues spéculations. J'ai entendu dire par des gens fort savants, car j'ai été au service d'un barbier allemand avant de venir ici, qu'une âme peut quelquefois passer d'un corps dans

un autre. Il peut donc être arrivé par hasard que dans le même instant où naissait ma maîtresse, un renard, une oie, un écureuil, un vieux chat, un cerf, une tortue, un poisson, une pie, un loup et un mouton soient morts, et que leurs âmes toutes ensemble aient été se loger chez ma maîtresse où elles se trouvent encore et se retrouveront toujours, tant qu'elle sera aussi capricieuse. Quand c'est l'âme de l'oie qui a le commandement, elle a tout juste l'intelligence d'une oie. Quand c'est l'âme du loup qui gouverne, j'attrape à tout propos des coups et des injures. Quand c'est l'âme du poisson qui a le dessus, elle reste avec l'air penaud sur sa chaise au milieu de la compagnie, et quand c'est l'âme de la pie qui ressaisit le pouvoir, sa langue se met à courir comme les roues d'une voiture de poste.

PETRONIUS. Ha! ha! ha! Il est vraiment dommage, Henrich, que tu n'aies point étudié.

HENRICH. Voulez-vous dire par hasard que je serais devenu encore plus fou que je ne suis?

PETRONIUS. Mais est-il bien sûr que ta maîtresse soit aussi capricieuse?

HENRICH. Oui, parbleu, cela est tout à fait sûr. Je me suis exercé à la singer, et notre servante jure qu'elle a plus de plaisir à me regarder quand je la contrefais ainsi qu'à aller voir les Hercules, ou à entendre Chilian[1], ou bien Hans Wurst.

PETRONIUS. De grâce, mon bon Henrich, fais-moi voir aussi un peu comment tu t'y prends?

HENRICH. Je le veux bien. Par exemple, me voici de bonne humeur. « Voyez-vous bien, monsieur, le plus grand plaisir que je puisse avoir, c'est de me trouver en société avec des gens instruits, surtout quand ils vous ressemblent, monsieur, vous dont la bouche ne répand que du miel, vous dont la parole remuerait jusqu'aux pierres. » (*Il s'arrête un peu et se frotte les yeux.*) « Monsieur, vous êtes un savant, mais vous êtes aussi un pédant. Il y a des moments où j'aimerais mieux causer avec ma

1. C'était le valet des héros tragiques dans les *Haupt-und-Staatsactionen*. On le verra plus loin figurer dans des fragments d'*Ulysse d'Ithaque*.

cuisinière qu'avec vous, car elle dit des choses raisonnables dans le mauvais langage d'une cuisinière, tandis que vous, vous ne faites que dire des sornettes en style de savant. »

PETRONIUS. Ha! ha! ha!

HENRICH. Maintenant, d'une autre manière : (*Il prend une chaise.*) — « Ne voulez-vous pas prendre, monsieur, la peine de vous asseoir. Je vous en prie. Il ne faut point que vous restiez debout. Faites-moi le plaisir, monsieur, de vous asseoir. » (*Au moment où Petronius va s'asseoir, il retire la chaise en dessous de manière à ce qu'il tombe.*) — « Monsieur, cette chaise est trop bonne pour vous. Si vous voulez vous asseoir, vous pouvez bien le faire sur le banc. »

PETRONIUS. Holà, Henrich! je n'ai pas besoin que tu continues de la sorte ta représentation.

HENRICH. Eh! monsieur, figurez-vous seulement que cela provient des humeurs, et il vous sera impossible de vous en fâcher. Je vais maintenant poursuivre, car ce n'est là qu'un commencement. Cela vous amusera, monsieur.

PETRONIUS. Grand merci, Henrich! Tu peux garder ta comédie pour la servante.

HENRICH. Il ne faut point, monsieur, m'en vouloir de la liberté que j'ai prise. Ce que j'en ai fait était seulement pour vous rendre la chose aussi claire que possible.

PETRONIUS. On ne doit jamais faire attention à ce que les domestiques disent de leurs maîtres. Je tiens ta maîtresse pour l'une des personnes les plus aimables de la ville, car toutes les fois que j'ai eu l'honneur de causer avec elle, elle m'a toujours témoigné la plus grande politesse du monde.

HENRICH. J'ai grand'peur, monsieur, de vous avoir fâché contre moi et d'avoir poussé la plaisanterie un peu trop loin.

PETRONIUS. Non point. Je sais supporter une plaisanterie. La seule chose qui m'ait déplu, c'est que tu tiennes d'aussi méchants propos sur ta maîtresse.

HENRICH. Je ne pense pas, monsieur, que vous ayez sur elle des projets?

PETRONIUS. Si fait. Soit dit entre nous, Henrich, elle est la dame pour laquelle je me sens le plus d'estime.

HENRICH. Diable! se pourrait-il? Si j'avais su cela, parbleu, je n'aurais pas dit tant de folies. Mais, monsieur, est-ce que les projets que vous avez visent à quelque chose de plus qu'une estime ordinaire?

PETRONIUS. J'entends pousser les choses aussi loin que je pourrai.

HENRICH. Est-ce que par hasard, monsieur, vous voudriez la prendre....

PETRONIUS. Cela est tout à fait mon dessein.

HENRICH. Pour femme..., tout de bon?

PETRONIUS. Assurément. A quoi donc penses-tu?

HENRICH. Alors, monsieur, je retire ce que j'ai dit, et vous assure que tout mon bavardage sur elle n'est que pur mensonge.

PETRONIUS. Aussi je t'assure que je n'en ai pas cru le plus petit mot.

HENRICH. Si ma maîtresse avait la moindre chose des défauts que j'ai dits, il aurait été mal de ma part de la dépeindre comme je l'ai fait. Comme elle est justement au contraire un modèle de constance, elle ne saurait en souffrir. C'est comme, par exemple, si j'allais dire, monsieur, que vous êtes un pédant. Ce serait fort mal fait de ma part, et en effet, comme vous êtes un grand savant, les gens pourraient dire : « Cela se peut bien, il est possible qu'il y ait quelque chose de cela chez lui, » parce qu'un pédant et un savant, bien que ce ne soit en aucune façon la même espèce d'hommes (ce serait péché que de le dire), sont cependant regardés comme cousins germains. Mais si je disais, monsieur, que vous ne savez ni écrire ni lire dans un livre, tout le monde verrait bien sur-le-champ que c'est un pur badinage. Il en est tout juste de même avec ma maîtresse. Comme elle n'a jamais qu'une humeur, de même que moi je n'ai que ce petit pain que vous voyez, elle ne saurait rien souffrir de pareils discours. Mais désirez-vous, monsieur, lui parler maintenant? Il est un peu matin, le magasin n'est pas encore ouvert.

PETRONIUS. Non; je sais un endroit où elle est invitée pour cette après-dînée. Je m'y rendrai aussi. Adieu. (*Il sort.*)

HENRICH. Quand j'ai compris qu'il était amoureux, je me

suis joliment retourné.... Mais je puis bien dire que s'il l'a pour femme, il aura vingt fois à rire et vingt fois à pleurer par jour, à moins qu'il ne soit assez savant pour faire sortir d'elle quelques-unes de ses mauvaises âmes. Ah! voici Pernille qui vient ouvrir le magasin. (*Pernille paraît sur la scène.*) Madame est-elle habillée, Pernille?

PERNILLE. Comme si elle devait aller à une noce.

HENRICH. Quand elle m'a envoyé en ville pour chercher ce petit pain, elle était sale comme une truie. Sans doute, son âme propre a repris maintenant le commandement.

PERNILLE. Va-t'en au diable avec ton bavardage! Mais n'y avait-il point ici tout à l'heure un homme avec qui tu causais? Est-ce qu'il voulait parler à quelqu'un de chez nous?

HENRICH. C'est un homme qui s'appelle maître Petronius.

PERNILLE. Est-ce qu'il voulait parler à madame?

HENRICH. Il voudrait, parbleu, bien plus encore que lui parler, si cela ne tenait qu'à lui. Il est tout à fait épris d'elle, et elle, elle est également occupée de lui, à ce que je soupçonne, car si elle sort aujourd'hui, c'est pour causer avec lui chez une tierce personne.

PERNILLE. Que dis-tu là?... Mais a-t-il quelque bien?

HENRICH. Tiens, parbleu! Il a toutes ses poches et sa besace bourrées de philosophie.

PERNILLE. Il faut, ma foi, autre chose que de la philosophie pour monter son ménage.

HENRICH. A dire vrai, je ne connais de lui que sa personne. Mais il connaît mon nom, et il a espionné tout chez nous, jusqu'au chien et au chat, si bien que je crois qu'il te connaît aussi.

PERNILLE. D'où sais-tu donc qu'il aime madame?

HENRICH. Il me l'a dit lui-même.

PERNILLE. Alors je le plains de tout mon cœur. Tiens, voici que j'aperçois madame.

Cet exemple suffira, je l'espère, pour montrer comment Holberg, à l'exemple de Molière, au lieu de faire d'une comédie une succession d'aventures réparties entre tout un

groupe de personnes, en fait au contraire la peinture d'un ridicule unique, représenté par un personnage principal. Mais que va devenir à présent, ainsi enfermée dans une âme, cette imperfection morale? Le poëte va-t-il, en lançant cette force dangereuse à travers le monde, lui donner pleine liberté d'y produire le bien ou le mal, et en suivre les effets, rapprochés ou lointains, avec l'unique préoccupation de les déduire logiquement les uns des autres? Ni Molière ni Holberg n'admettent la convenance d'une si dédaigneuse indifférence et n'entendent y réduire leur rôle de poëte. Pour eux la poésie comique non-seulement comporte, mais encore exige un enseignement utile, et il ne suffit pas de s'y montrer grand artiste, si l'on ne s'y montre en même temps moraliste. Ils ne tiendront donc compte ni l'un ni l'autre de cette triste, mais continuelle donnée de l'expérience, à savoir que le mal peut souvent être la cause d'un bien immédiat et provisoire, assez justement comparable à ces fleurs étrangères, que l'arbre dont parle le poëte s'étonnait de produire. Ils excluront par conséquent de leur théâtre l'hypothèse, pourtant féconde en contrastes et en surprises comiques, d'un ridicule inoffensif ou même profitable pour celui qui en est atteint, et feront de parti-pris le travers qu'ils décrivent, en premier lieu, haïssable, et en second lieu, risible. Ils le feront haïssable, en signalant les désordres de toute espèce dont il ne saurait manquer de devenir la cause dans la famille où il se produit. Ils le feront risible, en montrant qu'il finit toujours par retomber sur celui-là même chez qui il existe.

Avant le *Tartuffe*, je ne découvre nulle part, dans l'histoire de la comédie, le dessein arrêté de nous faire sentir par quelle pente fatale l'aberration de l'un des membres de la famille peut arriver à la désorganiser tout entière. Dans Plaute, sans doute, dans Térence aussi, on pourrait bien recueillir quelques insinuations de ce genre. Mais on trouverait à

peine une scène véritablement conçue par l'écrivain avec l'intention de montrer tout ce qu'il y a de coupable en ce sens dans l'égoïsme d'un père ou d'un fils. Dans cette scène du *Persa* où la fille du parasite se permet quelques doléances sur la conduite de son père, c'est bien la gourmandise du père qui est la cause de la vente apparente de la fille. Mais rien, absolument rien ne nous induit à penser que Plaute ait voulu nous rendre odieuse l'infamie d'un père capable de sacrifier sa fille par une basse et vile complaisance. Quoique l'occasion fût excellente, la leçon morale manque. J'en dirai autant de ces scènes assez fréquentes [1] où nous voyons un père entrer avec son fils dans une rivalité scandaleuse de libertinage au sujet de la même esclave. Dans aucune le poëte ne paraît avoir mis une arrière-pensée de morale. La lutte entre le père et le fils est toujours très-vive, bien plus, fort spirituelle. C'est à qui montrera le plus de passion et d'adresse; mais quant à l'éclat final, qui seul pourrait purifier en la justifiant cette situation odieuse, comme le fait l'insolence de Cléante aux prises avec son père Harpagon, ne l'attendez point, car vous l'attendriez en vain. La dispute ici ne fait que profiter à la réputation d'esprit des deux rivaux, sans les amener ni l'un ni l'autre à la conscience de leur honte.

C'est à peine si Shakespeare, chez qui pourtant se trouvent à peu près toutes les formes de l'art dramatique, intéresse deux ou trois fois la famille aux vicissitudes de la passion qu'il étudie. Au nombre de ces exceptions figure avant tout *le Roi Lear*. Il est évident que là c'est bien l'aveuglement d'un père qui seul a déchaîné toute la tempête de catastrophes à laquelle nous assistons. Mais une erreur de partialité n'est guère comparable à un vice, et puis c'est

1. V. *Casina*, le *Mercator*, l'*Asinaria*.

sur le coupable lui-même que retombent le plus lourdement les conséquences de son injuste affection. Les infortunes de Cordélie nous touchent moins encore que celles de Lear. Quant à ses deux autres filles, c'est leur haine réciproque qui les tue, et non pas la prédilection fatale de leur père. Dans le *Conte d'hiver*, la passion principale semble également, jusqu'à un certain point, décrite dans quelques-uns de ses rapports avec la famille. La jalousie de Leonte, roi de Sicile, a en effet pour résultat, d'abord, de faire périr son fils Mamillius, et ensuite d'éloigner de lui sa fille Perdita, qu'on croit morte aussi pendant fort longtemps, mais qui se retrouve enfin, sous la couronne de roses d'une bergère arcadienne. Toutefois la leçon, il faut en convenir, est singulièrement indirecte. De plus, dans les autres pièces consacrées par le poëte anglais à la jalousie, *Cymbeline*, *Othello*, *Troïle et Cressida*, je ne découvre plus même la moindre allusion aux funestes effets que la jalousie peut avoir sur la destinée de nos enfants. Si au lieu des pièces consacrées à la jalousie, il vous plaît de prendre celles qui sont dédiées à l'amour, on peut dire à la rigueur que dans *Roméo et Juliette* nous voyons la rivalité politique de deux grandes familles aristocratiques déchirer le cœur et briser l'existence de deux jeunes gens jetés en dépit de tout l'un à l'autre par l'irrésistible entraînement de leurs vingt ans et de leur beauté. Mais quel lecteur de bon sens pourrait admettre, ne fût-ce qu'un seul instant, que dans cette comédie par excellence de l'amour, Shakespeare ait songé à donner une instructive leçon aux chefs des maisons princières préoccupés du bonheur de leurs enfants, et que son œuvre ait principalement pour but de prévenir les dissensions civiles, parce qu'elles peuvent quelquefois devenir gênantes pour de jeunes amants? Non, dans *Roméo et Juliette*, comme dans *Antoine et Cléopâtre*, comme dans la plupart des chefs-d'œuvre du poëte anglais, ce n'est point

la famille qui sert de cadre à la pièce, c'est la cité, et quelquefois le monde. L'horizon domestique semble trop étroit pour contenir la violence de la passion qu'il crée. Il lui faut l'univers ou tout au moins un royaume. Au besoin il engagera l'humanité entière dans une simple querelle de ménage, et le sourire d'une femme pourra bouleverser dans son théâtre et l'Europe et l'Asie. A Shakespeare donc, l'immensité, et à Molière, la famille.

Il y avait pourtant eu en France un homme qui, un siècle avant Molière, avait paru se douter de la révolution que l'art de la comédie était appelé à subir en se faisant un système de nous montrer, comme en un miroir fidèle, l'influence fâcheuse que nos défauts personnels peuvent avoir sur le sort de nos plus proches parents. Ce prédécesseur de Molière, qui, à de certains instants, semble lui dérober à l'avance la grande inspiration morale de son théâtre, c'est Larivey. Il y a déjà chez Larivey des pères et des mères qui, par convenance personnelle, et généralement par avarice, s'opposent au mariage de leurs enfants et retardent leur bonheur. Il faut même convenir que le Séverin des *Esprits* ressemble d'assez près, par ce côté, à Harpagon. Toutefois cette heureuse et féconde idée de Larivey ne paraît pas avoir été recueillie par les contemporains, et la preuve qu'au temps de Molière elle n'était point tombée dans le domaine public de la comédie, c'est que nous ne la voyons mise en œuvre ni par les poëtes qui le précèdent ni par ceux qui le suivent.

Corneille écrit en effet le *Menteur*, sans se préoccuper de la solidarité des membres de la famille. Dorante donne bien un accès de légitime indignation à son père, et, ce qui vaut mieux encore, l'occasion de lui adresser une éloquente réprimande. Mais il n'y a là rien qu'on puisse comparer avec l'enchaînement de désordres intérieurs que nous décrira plus tard Molière. Il est vrai que dans la *Suite du Men-*

teur nous lisons, dès la première scène, un tableau fort sombre des calamités de toute espèce qui sont venues fondre sur la famille de Dorante après sa fuite de Paris. C'était précisément de cette manière, par la mise en scène ou tout au moins par le pronostic de ces calamités, que Corneille eût dû terminer sa première pièce, pour enlever à Molière la gloire d'être original là où il a été le plus profond. On sait, au contraire, que Corneille, en faisant d'un mariage forcé un simple changement de main, a pris le soin de commuer et d'adoucir encore la peine, d'ailleurs toute personnelle et beaucoup trop séduisante, qu'Alarcon avait cru devoir infliger à son menteur. Il est donc aussi impossible de prétendre qu'il ait devancé Molière dans la conception de la comédie de famille, qu'il est incontestable qu'il l'a devancé dans l'invention de la comédie de caractère.

Venu après Molière, et sur bien des points secondaires son imitateur, Regnard ne s'est pas davantage approprié ce qui est peut-être en somme le meilleur de son génie. Bien que l'action, chez lui aussi, se passe en général en famille, elle n'en a plus la dissolution pour point de départ et la reconstitution pour fin suprême. Je sais bien que Regnard remplace à peu près partout les pères de Molière par de simples oncles, avec lesquels la gaieté des neveux pourra se permettre davantage. Je n'ignore pas non plus que, dans son théâtre, les travers comiques, la passion du jeu, le ridicule de la distraction, la fatuité excessive, retombent presque tous, par leur nature même, sur des jeunes gens et non plus sur des vieillards. Mais tout cela ne l'empêchait pas, s'il eût cherché à être autre chose qu'un écrivain facile et gai, d'indiquer les diverses réactions que ces fautes ou ces légèretés propres à la jeunesse peuvent produire sur la tranquillité des oncles. C'est cependant tout au plus si, dans le *Joueur*, nous sommes mis dans la confidence des

chagrins que le héros de la pièce cause à sa fiancée. Encore ces perpétuelles inquiétudes qui agitent le cœur d'Angélique ne sont point présentées au spectateur de façon à ce qu'il s'en dégage pour lui une impression salutaire. Plus tard, les héros comiques de Destouches ne nuiront aussi qu'à eux-mêmes en nuisant au succès de leur amour.

Revenons à Molière, dont Regnard nous a fait dépasser l'époque. Dans les premières pièces qu'il compose, on ne le voit point encore se préoccuper des perturbations que peut causer un vice en se déclarant dans l'intérieur d'une famille. Les étourderies de Lélie ne sont que pour lui seul la source de contretemps fâcheux, absolument comme les mensonges de Dorante ne font tort qu'à lui-même de la main de sa maîtresse. Il en est de même du dépit d'Éraste et de la jalousie de don Garcie. C'est là, à mon sens, un indice de plus que l'invention dont il s'agit est bien de Molière, et, si j'en trouvais chez lui des traces dès le début, j'aurais peine à la croire aussi sûrement originale. Mais, à partir du moment où, assuré des bienfaits et fort de la protection du roi, il entre dans la pleine possession et dans la grande période de son génie, on le voit subitement prendre la famille, non pas seulement pour cadre, mais surtout pour ressort de la comédie. C'est dans le *Tartuffe* qu'il essaye pour la première fois cette forte et féconde conception, et du premier coup, il la porte à son plus haut degré de puissance.

Comme ce tableau des bouleversements domestiques produits par l'hypocrisie est énergique et saisissant ! La famille est devenue une sorte de camp, où chaque conversation dégénère fatalement en dispute, où chaque désir rencontre une résistance, où chaque parole provoque une contradiction. Plus d'intimité, plus de calme; la belle-mère querelle sa bru, le mari n'écoute pas même les nouvelles qu'on lui donne de la santé de sa femme, le

père prétend marier sa fille contre son gré, la servante devient de plus en plus impertinente, le fils est tout près d'être déshérité, le fiancé de la jeune fille voit repousser sa demande, bien plus, il est presque sur le point de se brouiller, pour un malentendu, avec celle qu'il aime. Tout le charme de la vie commune a disparu. La présence seule d'un hypocrite a produit tous ces désordres. Et ce n'est là encore que le commencement de son œuvre. Séduire honteusement la femme de son bienfaiteur, puis le chasser lui-même de chez lui, voilà ce qu'il prépare pour tout couronner. Il n'y réussit pas sans doute, parce que le dégoût et l'indignation ont une mesure qu'il ne faut pas dépasser dans les œuvres d'imagination, et que la réalité seule comporte le triomphe de tous les crimes, comme l'histoire, quelquefois, l'avénement de toutes les hypocrisies. Mais c'est assez qu'il ait tant fait et tant osé pour que nous puissions juger de la puissance dissolvante de l'hypocrisie dans la famille, et que nous comprenions mieux que jamais, après cette démonstration éclatante, qu'une faute de caractère n'est pas seulement un mal pour nous, mais encore une menace pour tous ceux qui vivent avec nous.

A dater du *Tartuffe*, Molière ne change plus de méthode. A moins qu'il n'écrive un ballet ou une pastorale, ces choses légères où la morale serait de la pédanterie, il a un cadre prêt à l'avance et irrévocablement fixé pour l'analyse comique de tous les vices du monde. *George Dandin*, représenté un an après l'interdiction du *Tartuffe*, nous fait comprendre quelles peuvent être les conséquences des préjugés de caste, de l'orgueil nobiliaire sur l'éducation et l'avenir des enfants. Quelle est, en effet, la vraie cause de l'impudence d'Angélique, la jeune femme la plus perverse assurément de tout le théâtre de Molière, sinon les sottes idées que son père et sa mère lui ont inculquées sur les priviléges d'immoralité de la classe à laquelle ils appar-

tiennent, et sur la misérable bassesse de celle à laquelle appartient son mari? Angélique se croit tout permis, parce qu'elle est de noblesse, et elle ne saurait se contenter de l'amour de Dandin, parce que ce n'est qu'un paysan. N'est-ce pas aussi l'incorrigible aveuglement de son père et de sa mère qui l'encourage d'un bout à l'autre de la pièce dans son ton d'arrogance et dans son dessein d'adultère? Cette pièce douloureuse, où les rires cachent si souvent les sanglots, est d'autant plus remarquable que, dans tout le théâtre de Molière, on n'en trouverait point une seconde où les torts des parents portent ainsi préjudice aux enfants après le mariage, et plutôt à leur honneur qu'à leur bonheur.

Si le plan du *Tartuffe* a subi cette fois une modification, nous le retrouvons tout de suite dans l'*Avare*, presque sans variante. N'est-ce point l'avarice d'Harpagon qui est la cause première de tout ce qui se passe de mal dans sa maison, et chacun sait que tout va sens dessus dessous dans la maison d'Harpagon? Je ne parle ni des chevaux qui n'ont point à manger, ni des domestiques qui manquent d'un vêtement présentable, ni des gens du quartier qui font des commérages. Mais Élise, mais Cléante, quel est leur sort? Leur père leur retient le bien de leur mère, et prétend que sa fille se marie sans dot et que son fils vive comme il pourra. Il veut sacrifier Élise en la mariant au seigneur Anselme, et Élise en est réduite à le tromper en signant une promesse de mariage à Valère. Il refuse de l'argent à Cléante, et voilà Cléante qui, en quête d'un usurier, tombe sur son père, et nous fait rougir pour lui de la situation où il s'est mis. Ce sont là les fruits de son désir insensé de s'enrichir à tout prix. M. Jourdain, lui, ne songe point à accroître sa fortune, mais il a un faible exagéré pour la noblesse. Intrigants et intrigantes abondent chez lui. Il a des fournisseurs sans nombre, des

maîtres de toute espèce. Tous ces gens le pillent et se rient de lui. Sa femme, économe de naissance, s'emporte contre ces prodigalités fastueuses, et sa servante lui rit au nez le plus involontairement sans doute, mais aussi le plus insolemment du monde. Enfin Lucile, sa fille, aime Cléonte, un jeune homme de bonne maison, et sincère dans son amour. Qu'importe à M. Jourdain? Il veut un gendre de qualité, et il répond à sa fille que Cléonte peut ne pas manquer de mérite, mais qu'il manque de noblesse. Voilà le bonheur de Lucile retardé de cinq actes. La fable du *Malade imaginaire* est encore au fond absolument la même que celle du *Bourgeois gentilhomme*. Argan se croit malade, et cette fausse idée le rend l'esclave docile de sa femme Béline, qui ne caresse sa manie que pour s'emparer de son esprit, en attendant qu'elle s'empare de sa fortune. Les médecins et les apothicaires le ruinent pendant ce temps. Ce serait peu encore, si Argan n'avait pas une fille en âge de se marier, Angélique. L'illusion où il est sur sa santé le rend dur et égoïste. Angélique épousera donc le neveu de M. Purgon, qui vient de passer ses thèses, parce que se donner un médecin pour gendre lui semble le plus beau coup de maître dont un malade puisse s'aviser, et c'est cette coupable exigence de la volonté paternelle qui, une fois encore, fournira tout l'intérêt dramatique de la pièce.

Que l'on prenne même, si l'on veut, des pièces d'un ordre secondaire. On y verra le plus souvent les abus d'autorité d'un père ou au moins un excès d'obstination de sa part à l'origine de toutes les difficultés matrimoniales. L'*Amour médecin*, le *Médecin malgré lui*, sont deux comédies sans prétention qui, bien qu'écrites avant le *Tartuffe*, nous mettent cependant en présence d'une fille que l'inflexible résistance d'un père réduit à l'emploi d'un stratagème audacieux. *Les Fourberies de Scapin*, *Monsieur de Pourceaugnac* ne sont sans doute aussi que de légères

esquisses. Là encore toutefois c'est l'avarice ou l'égoïsme des pères qui met les enfants dans la nécessité ou de les laisser duper par un Scapin et un Sbrigani, ou de sacrifier le bonheur de leur propre vie. Seul à peu près, le *Misanthrope* reste une anomalie dans le théâtre de Molière au point de vue de la conception générale. L'action, d'ailleurs insignifiante, y reste tout à fait en dehors de la vie de famille. Cela tient à ce que les deux caractères d'Alceste et de Célimène avaient dû paraître au poëte aussi inconciliables avec la dépendance filiale qu'avec les désillusions de la vieillesse. Ce n'est qu'à l'âge de la maturité intellectuelle que se peut poser le redoutable problème qui s'agite entre Philinte et Alceste. La pièce enfin était tout entière et presque deux fois personnelle. Une exception d'ailleurs ne détruit point une règle, et je suis persuadé que si la comédie de l'*Ambitieux*, interrompue brusquement par la mort du poëte, nous fût parvenue, nous y retrouverions une fois de plus le même enseignement que dans le *Tartuffe*.

Je n'ai point encore parlé des *Femmes savantes*, ni de *Don Juan*, parce que le vice ou le défaut comique n'y est plus attribué au chef naturel de la famille, c'est-à-dire au père. Dans les *Femmes savantes*, ce qui compromet la dignité de Chrysale, ce qui menace l'avenir de la sensée et aimable Henriette, c'est l'omnipotence domestique de trois femmes affolées de bel esprit. La volonté d'une mère, la monomanie d'une tante, le dépit d'une sœur, voilà ce qui semble tout d'abord condamner Henriette à n'épouser jamais Clitandre. C'est donc ici encore le même nuage, mais un nuage venu un peu d'un autre côté qui assombrit la comédie. Dans *Don Juan* au contraire, c'est d'un fils et d'un mari que tout le mal dérive, et un homme jeune, non plus un vieillard ou une coterie de femmes, nous y apprend par son exemple combien de catastrophes peut enfanter l'impiété, avant de provoquer le courroux céleste.

Puisque j'en suis sur *Don Juan*, il me semble que rien n'est plus propre à faire comprendre en quoi consiste la part d'originalité de Molière dans sa propre pièce que de la rapprocher un instant de celle de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla.* Ce que je remarque tout de suite dans la pièce de Tirso de Molina, c'est l'isolement de don Juan. J'ai déjà dit que son père ne paraît que pour lui adresser un commencement de malédiction. Mais cette scène très-courte est fort loin de nous toucher et de nous indigner contre celui qui subit froidement ces froids reproches. Il est vrai que Tirso de Molina a donné aussi un oncle à son héros. Mais l'oncle ne fait que servir de suppléant au père, et nous intéresse moins encore que lui à ses chagrins personnels. Quant au *gracioso*, Catalinon, il s'en faut que ce soit un Sganarelle. Il divertit le spectateur, et c'est tout. Comparez maintenant à ce brillant séducteur le *Don Juan* français. Non-seulement don Louis est devenu un père désolé des débordements de son indigne fils, non-seulement Sganarelle, espèce d'esclave sournois et ironique, va nous montrer dans quelle bassesse d'âme la méchanceté du maître peut faire tomber un serviteur, mais encore d'un seul coup Molière donne à don Juan une femme de haute lignée, justement jalouse et vindicative comme la tradition veut qu'on le soit dans son pays, puis un beau-frère condamné à courir les aventures et les bois les plus déserts pour demander raison au mari infidèle de sa sœur, et enfin, ce qui suffirait à indiquer à peu près le quartier de Paris où le poëte est né, un créancier, M. Dimanche, sorte d'appendice vivant et indispensable dans la maison d'un trop brillant gentilhomme. Don Juan aurait eu sans doute jusqu'à des enfants s'il ne fût entré dans les desseins du poëte de conserver à cet impie le prestige et la facilité de séduction que la légende lui avait attribués. Ce n'est donc plus son âme seule que perd le don Juan de Mo-

lière. Derrière lui, il y a sa famille tout entière réduite au désespoir et que la Providence vengera d'un coup de foudre.

Faut-il encore une autre confrontation? Mettons Plaute en face de Molière. Ce n'est pas *Amphytrion* que je veux prendre. Le sujet prêtait peu à la morale, et le poëte français n'a guère changé le plan de la pièce latine. Mais l'*Aulularia* peut nous fournir l'occasion d'un rapprochement naturel entre Euclion et Harpagon. Euclion, dans Plaute, n'a pas de fils, et il serait inexact de prétendre qu'il fasse le malheur de sa fille. Il ne la contrarie point dans son amour et ne refuse pour elle aucun parti. Nous ne voyons même pas paraître cette jeune fille. Ce qui remplit la pièce de Plaute, ce sont les conséquences singulières que l'avarice d'Euclion a sur son propre sort. Il est comique, parce que, devenu riche par hasard, il ne cesse de trembler à cause de cette richesse même. Ce qui devrait le rendre heureux le fait plus misérable que jamais. Tout visage nouveau lui semble le visage d'un voleur. La vue des cuisiniers qui sont venus chez lui pour préparer le repas traverse son esprit d'horribles soupçons. Il n'est pas jusqu'au coq de sa propre maison qu'il ne redoute. Il ne peut comprendre qu'un homme aisé lui ait demandé la main de sa fille : ce gendre-là ne peut en vouloir qu'à son or. En un mot, tout ce qui lui arrive d'heureux se convertit infailliblement, par une bizarrerie de son imagination, en crainte et en défiance. Aussi, pour peu que l'on tînt absolument à découvrir dans la littérature française un avare analogue à celui de l'*Aulularia*, c'est évidemment dans le *Savetier et le Financier* qu'il le faudrait aller chercher.

On me pardonnera, je l'espère, d'avoir un peu longuement insisté sur la plus profonde et la plus intéressante nouveauté de l'art de Molière. Aucun autre signe ne pouvait mieux trahir l'empreinte de son génie sur le talent de Holberg.

Les meilleures pièces de son théâtre n'ont pas une autre architecture intérieure, si j'ose parler ainsi, que le *Malade imaginaire* ou le *Bourgeois gentilhomme*. Il y en a sans doute un certain nombre, huit ou neuf tout au plus, ébauches de pure fantaisie, se jouant en dehors de la vie de famille, où je ne vois vraiment pas percer d'intention morale. Dans six autres la morale reprend bien ses droits, mais nous ne voyons pas la famille au complet, ce qui nous empêche de la voir aussi en travail de dissolution. Les torts, dans ces pièces, comme dans le *Menteur*, comme dans le *Joueur*, ne retombent que sur le seul coupable, au lieu de se répandre, sous forme de prohibitions et de contraintes, sur diverses personnes *La Capricieuse, le Onze juin*, la *Chambre de Noël*, *Jacob de Tyboe*, *Sans queue ni tête* et le *Philosophe imaginaire* sont dans ce cas.

Mais dans tout le reste de son théâtre, Holberg se fait, à l'exemple de Molière, une habitude constante de placer sous nos yeux le spectacle à la fois pénible et comique d'une famille en train de se désorganiser par suite de l'incorrigible travers qui a atteint l'un de ses membres. Holberg sait même varier avec beaucoup d'art cette conception, qui serait devenue un peu monotone peut-être chez Molière, si Molière eût beaucoup écrit. Il lui suffit pour cela de faire passer le travers comique successivement à peu près sur toutes les personnes qui peuvent faire partie d'une famille. En somme pourtant, c'est presque toujours à un père qu'incombe la responsabilité morale des désordres que nous voyons se produire. Le père s'est choisi un gendre conformément aux intérêts de sa passion ou de sa monomanie. La fille a fait un choix ailleurs. Voilà l'esprit de résistance introduit dans la famille. Ce père-là, nous le revoyons dans le *Ferblantier politique*, dans *Un peu d'ambition*, dans l'*Oisif affairé* et dans le *Voyage à la source*. L'obstination maternelle se substitue à l'entêtement paternel

dans *Pernille demoiselle pour un jour* et dans la *République*. C'est encore une mère qui, dans le *Fiancé métamorphosé*, est sur le point de faire le malheur de ses trois filles en faisant pour son propre compte un mariage extravagant. *Don Ranudo de Colibrados* et l'*Heureux naufrage* nous offrent deux fois l'exemple d'un père et d'une mère qui, au lieu d'être en désaccord sur la grave question de l'établissement de leurs enfants, s'entendent pour forcer l'inclination de leur cœur. Quatre autres pièces nous mettent sous les yeux quatre fils dont chacun fait le désespoir de sa famille, l'un par sa fatuité, l'autre, par son pédantisme, le troisième, par son bavardage, et le dernier, par sa stupidité. Les trois premiers manquent, ou peu s'en faut, l'occasion d'un sage mariage concerté par les soins de leurs parents et accepté de grand cœur par eux, tandis que le quatrième se laisse voler par un hardi fripon tout l'argent qu'on lui a confié. Ces quatre pièces sont *Jean de France*, *Erasmus Montanus*, *Maître Gert de Westphalie* et *le Petit paysan en gage*. Une parodie, *Melampe*, nous fait assister à la rivalité de deux sœurs ennemies, Philocyne et Lucilia, qui se disputent la possession d'un jeune chien du nom de Melampe. *La Poudre arabique* nous fait connaître un mari alchimiste qui dissipe en vaine fumée toutes les ressources dont il dispose. *Jeppe de Bjerg* nous met en présence d'un mari ivrogne qui boit tout l'argent qu'il réussit à dérober à sa femme. Quant au mari qui trompe sa femme, je l'ai déjà dit plus haut, il n'apparaît qu'une fois chez Holberg, dans la personne d'un capitaine fanfaron qui donne son nom à la comédie *Diderich-la-terreur-de-l'humanité*. Peut-être ne serait-il pas impossible d'ajouter encore à cette nomenclature une ou deux pièces de plus. Mais nous ne faisons aucune difficulté de reconnaître que chez Holberg l'imprévu et la variété gardent toujours leurs droits.

Le moment est venu d'appuyer d'une citation notre ana-

lyse générale. Nous allons donc traduire ici le commencement et la fin de la première composition de notre poëte, le *Ferblantier politique*. Le lecteur décidera si c'est par un pur effet du hasard qu'une œuvre de début peut ressembler à ce point précisément à ce qu'il y a de plus profond et de plus caractéristique dans les chefs-d'œuvre de Molière.

ANTONIUS[1]. Je puis bien jurer que j'ai le cœur qui me serre la gorge. Il s'agit pour moi de parler à maître Herman, et de lui demander sa fille, avec laquelle je suis fiancé depuis longtemps en secret. Voici la troisième fois que je me mets en route, mais chaque fois jusqu'ici je m'en suis retourné. Si ce n'était que je crains qu'on ne se moque de moi et que je n'aie de nouveau quelque querelle à subir de la part de ma mère, ce serait encore cette fois-ci la même histoire. Ma poltronnerie est un défaut de nature que je ne saurais vaincre. Chaque fois que je veux frapper à la porte, c'est comme si quelqu'un me retenait la main. Voyons donc, Antonius, oser, c'est déjà faire à moitié. Il n'y a pas à dire, il faut que cela soit. — Mais remettons d'abord un peu d'ordre dans notre toilette, car on dit que maître Herman est devenu depuis quelque temps un drôle d'homme. — (*Il retire sa cravate et la remet, prend un petit peigne dans sa poche et s'arrange les cheveux, puis enfin brosse un peu ses souliers*). Je crois à présent que je puis passer comme cela. Il faut maintenant que je frappe. Allons! Aussi vrai que je suis un honnête garçon, c'est encore comme si quelqu'un me retenait la main. Courage donc, Antonius. Tu n'as rien fait de mal, que je sache. Un refus est le pire mal qui me puisse arriver. (*Il frappe*).

HENRICH (*mangeant une tartine*). Serviteur, maître Antonius. A qui voulez-vous parler?

1. *Le Ferblantier politique* (Den politiske Kandestöber). Acte Ier, scènes I-IV.

ANTONIUS. Je voudrais parler à maître Herman, s'il est seul.

HENRICH. Oh! pour être seul, il l'est bien, mais il est occupé à lire.

ANTONIUS. C'est qu'alors il est plus dévot que moi.

HENRICH. Si l'on rendait une ordonnance qui fît de l'*Hercule politique*[1] un livre d'Église, je crois bien qu'il serait au besoin capable de prêcher à l'instant même.

ANTONIUS. Mais est-ce que son métier lui laisse assez de temps pour lire de ces livres-là?

HENRICH. Vous ne devez pas oublier que le patron a deux occupations. Il est tout à la fois ferblantier et homme politique.

ANTONIUS. Voilà qui ne va guère ensemble.

HENRICH. C'est aussi la réflexion que nous avons faite, car, lorsqu'il se met à l'ouvrage, ce qui lui arrive rarement, tout ce qui sort de ses mains se ressent si fort de sa politique qu'il nous faut le refondre une seconde fois. Au reste si vous avez quelque chose à lui dire, vous n'avez qu'à aller dans la salle basse.

ANTONIUS C'est qu'il ne s'agit point pour moi d'une petite affaire, Henrich. Ceci soit dit entre nous, je viens lui demander sa fille, avec laquelle je suis fiancé depuis fort longtemps.

HENRICH. Il est vrai, c'est, ma foi, une importante affaire. Mais, écoutez bien, maître Antonius, et ne vous fâchez point de l'avertissement que je vais vous donner. Si vous souhaitez que votre demande réussisse, ne manquez point d'entortiller vos paroles, et de parler avec toutes sortes de simagrées, car depuis quelque temps il est devenu diablement drôle.

ANTONIUS. Oh! pour cela, Henrich, je n'en saurais rien faire. Je ne suis qu'un brave et honnête ouvrier, et je n'entends rien aux belles finesses du langage. Je lui dirai tout simplement que j'ai de l'amour pour sa fille et que je la désire pour ma femme.

1. Roman politique de Bucholz, publié à Braunschweig pour la première fois en 1659. M. Gervinus en parle dans son *Histoire de la poésie germanique*, t. III, p. 389.

Henrich. Quoi, rien de plus! Je parie ma tête alors que vous ne l'aurez pas! Le moins que vous puissiez faire, c'est de commencer votre discours par le mot : Considérant que, ou : Attendu que. N'allez point oublier, maître Antonius, que vous avez affaire à un homme qui a étudié, qui lit nuit et jour des livres de politique, si bien que pour sûr il en deviendra fou. Ce qu'il a eu à reprendre le plus depuis quelque temps chez les gens de sa maison, c'est l'air commun et bas qu'il dit que nous avons tous, et surtout moi, qu'il ne nomme plus jamais sans ajouter : coquin mal appris que tu es! Ne voulait-il pas la semaine dernière, avec un entêtement du diable, que notre maîtresse mît une adrienne pour sortir? Mais cette fois il n'en est pas venu à bout, car notre maîtresse est une honnête femme de l'ancien temps qui aimerait mieux mourir que de quitter sa vieille camisole. Sûrement qu'il couve quelque grand projet, mais le diable seul sait ce que c'est. C'est pourquoi, si vous voulez réussir dans votre demande, suivez bien mon conseil.

Antonius. Je n'ai, ma foi, que faire de louvoyer, et j'irai droit mon chemin (*Il sort*).

Henrich (*seul*). La plus grande difficulté quand on veut faire une demande en mariage, c'est de trouver le commencement de son discours. Moi-même je me suis mêlé une fois de faire une demande en mariage, mais il me fut impossible dans l'espace de deux semaines de trouver ce que je devais dire. Je savais fort bien qu'il fallait commencer mon discours par le mot : Considérant que, ou Attendu que; tout le malheur était que je ne pouvais accrocher un autre mot à ce : Considérant que. Je ne voulus pas me mettre plus longtemps l'esprit à la torture pour cela, et je m'en fus acheter chez Jacob le maître d'école un formulaire pour huit skillings : c'est le prix qu'il les vend la pièce. Mais mon idée tourna diantrement mal pour moi, car à peine étais-je embarqué dans mon discours qu'il me devint impossible de trouver le reste, et une mauvaise honte m'empêcha de tirer le papier de ma poche. Avant ou après, rien de plus aisé pour moi que de réciter tout le discours sans faute, comme mon *Pater*; mais juste au moment où il fallait m'en servir pour de bon, je restai court. Voici comment il était conçu : « Salut et

prospérité. Moi, Henrich Andersen, pour vous servir, après avoir dûment consulté ma raison. mon penchant et mon inclination, je suis venu ici à l'effet de vous faire savoir que je ne suis pas plus de pierre qu'un autre; et, attendu que tout dans le monde est sujet à l'amour, même les animaux muets, je viens vous trouver, devant Dieu et sur mon honneur, pour vous prier de m'accorder, tout indigne que j'en suis, la personne dont mon cœur a fait choix. » — Si quelqu'un veut me rendre mes huit skillings, je suis tout prêt à lui passer mon discours. D'honneur il les vaut bien, car je suis sûr que celui qui est en état de faire un pareil discours ne saurait manquer d'obtenir la fille de n'importe quel honnête homme. Mais voici notre maître : je me sauve. (*Il s'en va*) .

HERMAN. Je vous demeure fort reconnaissant, monsieur Antonius, pour votre bonne proposition. Vous êtes un garçon de bonne mine et le plus honnête homme du monde, et je crois bien que ma fille se trouverait fort heureuse avec vous. Mais je désire avoir pour gendre quelqu'un qui ait étudié la politique.

ANTONIUS. Mon cher monsieur Herman de Brême, ce n'est point pourtant avec cela qu'on peut nourrir femme et enfants.

HERMAN. Et pourquoi pas? Pensez-vous donc que j'aie l'intention de mourir ferblantier? Vous verrez un peu, avant seulement six mois d'ici. J'espère bien que, lorsque j'aurai achevé de lire le *Messager de l'Europe*, on me forcera à accepter une place dans le conseil municipal. Je connais déjà sur le bout du doigt le *Dessert politique*, mais cela ne suffit point. L'auteur devrait être honteux de n'avoir pas donné un peu plus d'étendue à son ouvrage. Vous le connaissez sans doute?

ANTONIUS. Non, je ne le connais point.

HERMAN. Eh bien, je vous le prêterai. L'ouvrage est court, mais il est bon. Tout ce que je sais de politique, je l'ai puisé là, et aussi, il est vrai, dans le *Grand* et le *Petit Hercule.*

ANTONIUS. Mais le *Petit Hercule* n'est qu'un roman.

HERMAN. Oui, cela est très-vrai. Mais plût au ciel que le monde fût plein de semblables romans! Je fus hier en un certain lieu où un homme de qualité m'assura en confidence que

quiconque a lu ce livre et l'a bien compris est en état de remplir les plus hautes fonctions et même de gouverner tout un pays.

Antonius. Bien, maître Herman, mais si je me mets à lire tout cela, je négligerai mon métier.

Herman. Je vous répète, monsieur, que je n'entends point rester longtemps ferblantier. Il y a déjà beau temps que j'aurais dû cesser de l'être, car cent braves gens ici dans la ville m'ont dit : « Herman de Brême, vous devriez être autre chose que ferblantier. » Hier encore, oui, pas plus tard qu'hier, le bourgmestre en plein conseil a prononcé ces paroles : « Herman de Brême pourrait bien s'employer à autre chose qu'à la ferblanterie : c'est un homme qui en sait plus long que beaucoup d'entre nous. » Vous pouvez bien supposer d'après cela que je ne mourrai pas ferblantier. C'est pourquoi je veux avoir un gendre qui s'adonne aux affaires publiques, vu que j'espère qu'avec le temps, lui et moi, nous entrerons tous les deux dans le conseil. Si donc vous voulez maintenant vous mettre à étudier le *Dessert politique*, je vous interrogerai tous les samedis soirs, afin de juger de vos progrès.

Antonius. Ma foi, non, je n'en ferai rien. Je suis trop vieux à présent pour retourner à l'école.

Herman. Voilà justement pourquoi aussi vous n'êtes point fait pour devenir mon gendre. Adieu. (*Il sort*).

J'interromps ici ma citation. Le héros de la pièce est amené à résipiscence à l'aide d'une audacieuse mystification. On lui fait accroire qu'il est nommé bourgmestre, et il est invité à remplir les fonctions de la première magistrature municipale. Il reçoit des visites, des députations, des demandes de toute sorte. Des citoyens viennent lui soumettre leurs différends. Une émeute gronde sous ses fenêtres. Le voilà pris singulièrement au dépourvu. Alors, mais un peu tard, il reconnaît qu'en politique, comme ailleurs, la critique est plus aisée que la pratique des affaires. C'est dans cette nouvelle disposition d'esprit que nous allons

le retrouver dans la seconde partie de notre citation, tout à la fin de la pièce, citoyen docile et père enfin raisonnable.

ANTONIUS [1]. Hé bien, hé bien, que diable faites-vous donc là ?

HERMAN. Je n'ai aucune intention de faire quoi que ce soit. C'est au contraire pour échapper à tout ce que je pourrais avoir à faire que je veux me pendre. Si vous voulez me tenir compagnie, vous me ferez plaisir.

ANTONIUS. Non, ma foi, je ne m'en sens nulle envie. Mais qui diable vous pousse à l'extrémité d'un pareil projet?

HERMAN. Voyez-vous, Antonius, tout ce que vous pourrez me dire ne produira aucun effet. Il faut que je me pende, et si ce n'est pas aujourd'hui, ce sera demain. Je veux seulement, avant de mourir, vous prier de présenter mon respect à Mme la bourgmestre et à Mlle sa fille. Commandez-leur aussi de faire graver sur ma tombe l'inscription suivante :

ARRÊTE, PASSANT!
ICI GÎT
LE BOURGMESTRE DE BREMENFELD
QUI, PENDANT TOUT LE TEMPS QU'IL A ÉTÉ BOURGMESTRE,
N'A PAS DORMI UNE MINUTE.
VA MAINTENANT, ET TACHE DE L'IMITER [2].

Vous ne savez peut-être pas, cher Antonius, que je suis devenu bourgmestre, qu'on m'a donné un emploi où je ne sais plus ce qui est blanc et ce qui est noir, et pour lequel je me sens tout à fait insuffisant, car j'ai appris par les divers embarras qui me sont déjà tombés sur les bras qu'il y a une grande différence entre gouverner soi-même et parler à tort et à travers de ceux qui gouvernent.

1. Acte V, scènes VII-VIII.
2. Double souvenir de Pacuvius et de Cicéron.

ANTONIUS. Ha ha ha ha ha ha!

HERMAN. Ne vous moquez point de moi, Antonius. C'est péché vraiment.

ANTONIUS. Ha ha ha! Maintenant je comprends comment tout cela s'enchaîne. J'étais tout à l'heure dans une auberge où j'entendais qu'on riait aux éclats à propos d'une comédie jouée à Herman de Brême par quelques jeunes gens qui lui avaient fait accroire qu'il était nommé bourgmestre, pour voir comment il pourrait s'en tirer. Cela me fit vraiment de la peine d'apprendre ce complot, et j'accourus sur le champ ici afin de vous mettre sur vos gardes.

HERMAN. Mais alors je ne suis donc pas bourgmestre?

ANTONIUS. Nullement. Tout ceci n'est qu'une pure invention destinée à vous guérir de la folle manie que vous avez de raisonner sur des choses de la plus haute importance, où vous n'entendez rien.

HERMAN. Quoi, ce ne serait pas vrai non plus, l'histoire du président étranger?

ANTONIUS. Assurément.

HERMAN. Ni celle du syndic des chapeliers?

ANTONIUS. Plaisanterie, comme tout le reste.

HERMAN. Ni celle des matelots?

ANTONIUS. Plaisanterie, vous dis-je.

HERMAN. Alors que le diable se pende lui-même! Geske, Engelke, Peter, Henrich, accourez tous! (*A Geske*). Ma chère femme, retourne à ton travail. Mon administration est finie.

GESKE. Finie?

HERMAN. Oui, oui, tout est bien fini. Quelques mauvais plaisants s'étaient donné le mot pour rire à nos dépens.

GESKE. Pour rire à nos dépens! Je leur ferai voir ce qu'il en coûte de rire à nos dépens, et à toi tout le premier. (*Elle donne un soufflet à Herman qui, à son tour, la bat comme il faut*). Oh, mon cher petit mari! cesse de me battre. Oh! mon cher petit mari, arrête.

HERMAN. Apprends, ma femme, que je ne me mêle plus de politique, et que par conséquent je ne compte plus jusqu'à vingt, quand je reçois un soufflet. A partir d'aujourd'hui j'en-

tends mener une autre vie, jeter mes livres au feu, et ne me plus désormais mêler que de mon métier. Je vous préviens donc une fois pour toutes que si je vois l'un d'entre vous lire un livre politique, ou en apporter un dans ma maison, il s'en repentira.

HENRICH. Pour ce qui est de moi, il n'y a pas de danger qu'on m'y prenne, car je ne sais ni lire ni écrire, monsieur le bourgmestre.

HERMAN. Laisse de côté la première syllabe, et appelle-moi tout simplement maître, comme autrefois, car je suis ferblantier et veux mourir ferblantier. Quant à vous, monsieur Antonius, je sais que vous avez de l'inclination pour ma fille. Mon ancienne manie avait été un obstacle à votre amour. Maintenant vous avez tout à la fois le consentement de son père et celui de sa mère, de telle sorte que, si vous n'avez pas changé de sentiment et d'intention, tous les obstacles sont levés.

ANTONIUS. Oui, j'ai toujours la même intention, et vous prie de me la donner pour femme.

HERMAN. Y donnes-tu aussi ton consentement, Geske?

HENRICH. Parbleu, la belle question! Comme si madame la bourgmestre n'avait pas toujours été pour ce mariage-là!

GESKE. Tais-toi, sot que tu es; je saurai bien répondre moi-même. Il y a trois ans, mon cher mari, que j'y ai donné mon consentement.

HERMAN. Quant à toi, Engelke, ce n'est pas la peine que je te questionne. Je sais que tu l'aimes, comme un rat aime le fromage, n'est-il pas vrai?

HENRICH. Répondez, mademoiselle [1].

HERMAN. Si je savais que tu nous donnes tous ces titres pour te moquer de nous, tu me le payerais.

HENRICH. Moi, me moquer de vous, jamais, maître. Mais on ne peut pas si vite perdre une habitude.

HERMAN. Donnez-vous donc la main, vous autres. Bien, voilà qui est fait. A demain le mariage. Henrich?

1. *Fröken* ne se disait, au dix-huitième siècle, que des jeunes filles de haute naissance. *Jomfru* était le mot ordinaire. De même en allemand. *Fraeulein* et *Jungfer*.

HENRICH. Monsieur le bourgmestre. — Ah, pardon! maître?

HERMAN. Tu vas me brûler tous mes livres politiques, car je ne puis pas avoir plus longtemps sous les yeux la cause de mes sottises passées.

Il aura suffi sans doute de comparer le point de départ et le point d'arrivée de cette pièce, pour se convaincre que Holberg, comme Molière, décrit par-dessus tout dans ses comédies les contrecoups de nos travers sur la vie de famille. Mais pour l'un comme pour l'autre, ce n'est point assez de nous avoir fait sentir tout ce que nos défauts peuvent avoir de blâmable, il faut encore qu'ils nous fassent comprendre tout ce qu'ils ont nécessairement de risible. Aucun autre poëte comique n'a pris un soin égal de faire les gens ridicules après les avoir montrés haïssables.

Un premier moyen que Molière emploie pour tourner tout à fait au grotesque son héros comique, et dont Holberg n'a jamais fait usage, c'est l'habitude de faire le fou de la comédie, malgré son âge, malgré son ridicule, passionnément amoureux, et dans les conditions les plus bizarres. Ainsi Harpagon, le riche avare, aimera Mariane, une jeune fille pauvre. Alceste, la loyauté en personne, sera épris d'une incorrigible coquette. M. Jourdain, le fils du drapier, brûlera du plus absurde amour pour une dame de qualité. Armande et Bélise, deux pédants en jupons, se disputeront, avec un ridicule inégal, mais avec un égal insuccès, un homme du monde. Arnolphe et Sganarelle, deux égoïstes raffinés, se laisseront prendre aux grâces naïves de deux ingénues. Tartuffe, l'odieux Tartuffe, finira lui-même par mettre l'amour dans l'hypocrisie et l'hypocrisie dans l'amour. Il n'est pas jusqu'à Argan, le malade à perpétuité, qui ne se mêle d'être tendre envers sa femme Béline. Voilà, certes, un ensemble de faits assez considéra-

ble pour en conclure qu'aux yeux de Molière l'amour est le ridicule suprême, quand il n'a pas pour auxiliaires la jeunesse, la beauté, la grâce, l'esprit, un cœur pur et une âme bien faite. Preuve nouvelle du haut prix que notre poëte attachait à la plus douce des passions, puisqu'il semble exiger de tous ceux qui y prétendent une espèce de purification intérieure, à défaut de laquelle il les voue impitoyablement à la risée publique.

Holberg paraît n'avoir rien compris à cette délicate application de l'amour à la comédie. Mais s'il n'inflige point à son tour à ses personnages comiques le surcroît de quelque amour grotesque, par contre, il place aussi dans presque toutes ses pièces un valet et une servante, dont l'unique emploi est de pousser leur maître dans le plein du ridicule. De même que, chez Molière, M. Jourdain n'est pas seulement risible parce que les beaux yeux de la marquise le font mourir d'amour, mais bien surtout parce qu'il se laisse choir de l'insolence de Nicole dans la mystification de Covielle, et qu'après avoir provoqué la gaieté de l'une il devient la dupe de l'autre, de même, dans le théâtre de Holberg, je ne sache guère une pièce importante où quelque humiliation plus ou moins méritée n'arrive de la cuisine à Jeronimus ou à Magdelone. Henrich et Pernille dépassent même de beaucoup sur ce point Covielle ou Nicole. Il n'est point de déguisement qu'ils ne prennent tour à tour l'un et l'autre pour mieux abuser la faiblesse de leur maître ou de leur maîtresse, et exploiter utilement leurs défauts. D'une scène à l'autre, nous voyons Henrich apparaître en juif, en spectre, en matelot, en étudiant, en loup-garou, en soldat, en baron, en interprète, en moine, en avocat, en médecin, en pédant, tandis que Pernille sera tantôt une noble demoiselle, tantôt la femme d'un aubergiste, tantôt une aventurière française. Mais il me semble en vérité tout à fait inutile de m'appesantir plus longue-

ment sur la signification morale de ces rôles de domestiques. Nous verrons tout à l'heure Henrich et Pernille à l'œuvre.

II. Jusqu'ici je me suis contenté de poursuivre ma démonstration d'analogie seulement en ce qui regarde la structure générale de chaque comédie. Il me reste à sortir des généralités pour entrer dans les détails. Je m'en tiendrai dans cette contre-analyse à l'examen de l'exposition, de l'intrigue proprement dite, c'est-à-dire du corps même de la pièce, et du dénouement.

On sait par quel naïf artifice les anciens avaient trouvé moyen de mettre d'un seul coup le spectateur au courant de la situation. Il y avait je ne sais quelle communication préalable du poëte à l'assemblée, un récit en tête et en dehors de la pièce. Le régisseur ou un Dieu quelconque se présentait sur la scène, et, dans un exorde où il cherchait à mettre le plus d'esprit et le moins d'orgueil possible, il faisait quelquefois jusqu'à l'historique de la comédie. Puis il allait s'habiller pour la pièce, après avoir une dernière fois réclamé la bienveillance de l'auditoire. C'était ce qu'on appelait le prologue. Sur les vingt pièces de Plaute, il n'y en a que six auxquelles manque cette sorte de préface, et rien ne nous prouve que ces pièces n'aient point eu, elles aussi, un prologue qui ne serait point parvenu jusqu'à nous. Le poëte n'imposait aucune limite à sa fantaisie dans la composition de cet avant-propos si commode. Ici nous voyons le Dieu Lare, là, la Constellation de l'Ourse, ailleurs, Silène, ou bien Mercure descendre tout exprès du ciel pour nous donner les renseignements nécessaires sur ce qui va se passer de l'autre côté de la toile. Une fois même nous aurons la surprise de voir tardivement apparaître, en pleine comédie, le Dieu Auxilium, divinité secourable, en effet, pour le poëte, puisqu'elle a pour

tâche de tirer de l'ornière la pièce embourbée. Telle était en somme la force de la tradition qu'au seizième siècle Shakespeare écrivait encore des prologues pour *Roméo et Juliette* et *Henri V*, tandis que notre vieux Larivey, tout en constatant l'inopportunité de ces révélations prématurées, ne laissait pas que d'en mettre aussi en tête de ses pièces quelques-unes, réduites, il est vrai, à de simples avis au lecteur.

On peut donc dire de Molière qu'il acheva de supprimer le prologue dans la comédie. Il n'y a point une seule pièce de lui où l'exposition se fasse autrement que par le jeu naturel des événements et la conversation des premiers interlocuteurs. J'entends déjà objecter que le mot de prologue se rencontre plus d'une fois dans son théâtre. Toute la question est de savoir si le nom convient ici à la chose. Sauf deux de ces prétendus prologues, celui d'*Amphytrion* et celui de *Psyché*, qui ne sont là que parce que le sujet traité est tout mythologique, et que d'ailleurs on peut faire disparaître sans inconvénient, aucun n'a véritablement de rapport avec la pièce qui le suit. C'est une petite pièce qui en précède une grande, une courte féerie en tête d'une comédie; ce n'est ni un résumé ni un sommaire. La seule exposition qui s'y fasse, si exposition il y a, c'est celle des talents et des vertus du grand roi. Il semble qu'on apporte sur la scène, avant de commencer la fête, un autel de marbre antique, afin de faire fumer tout d'abord un peu d'encens, et par là de rendre le ciel propice. Si par aventure, une fois ou deux, la pastorale préliminaire cesse d'être une apothéose d'opéra à l'usage du souverain, elle n'en devient pas davantage pour cela un exposé du sujet. Le soi-disant prologue de *la Princesse d'Elide* ne nous montre qu'un homme qui a grande envie de dormir et qu'on fait lever de force. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que toutes ces introductions

ont quitté la forme oratoire ou narrative pour se partager entre un certain nombre de personnages, et se jouer au lieu de se réciter[1].

Il n'y a que deux prologues dans tout le théâtre de Holberg. L'un se trouve dans une parodie, *Ulysse d'Ithaque*, et ne pouvait manquer de s'y trouver, toute parodie s'imposant pour première règle de reproduire les formes mêmes qu'elle prétend livrer aux rires populaires. L'autre est une bouffonnerie fantasque où nous voyons Jupiter, Apollon, Vulcain, Momus, et jusqu'à Sganarelle. Elle sert de prélude à *Sans queue ni tête*. L'habitude du prologue a donc aussi en définitive disparu du théâtre de Holberg. L'exposition, comme dans celui de Molière, y naît des situations et se fait au fur et à mesure. Il serait naturel maintenant de rechercher si ces situations imaginées par Molière comme moyen d'initiation sont les mêmes chez Holberg. Malheureusement la variété de Holberg est aussi grande sur ce point que l'originalité de Molière me paraît incertaine. Je pourrais aisément tirer du théâtre danois des scènes où nous verrions soit une maîtresse et sa servante, soit deux voisins s'entretenir dès le lever du rideau des circonstances qu'il importe le plus de faire connaître immédiatement au spectateur. Mais, outre que ces scènes-là sont un peu le bien de tout le monde, je ne dois pas oublier que j'ai déjà cité tout au long l'exposition du *Voyage de Sganarel au pays de la philosophie* et celle de la *Capricieuse*. On a donc déjà pu juger de ce qu'est une exposition dans la comédie danoise.

L'exposition terminée, les personnes et les passions une fois mises en présence, le conflit s'engage. Nous entrons

1. Comp. les deux prologues de l'*Amphytrion* de Plaute et de l'*Amphytrion* de Molière. Le prologue du *Trinummus* est le seul, dans la comédie latine, où nous voyions apparaître le dialogue.

dans l'intrigue proprement dite. C'est la partie la plus longue et la plus intéressante de la pièce; pour mieux dire, c'est la pièce elle-même. Il est bien difficile de déterminer des lois fixes et générales à propos de ce qui, par sa nature même, doit chercher à offrir le plus de variété possible. Toutefois, je crois, sur trois points au moins, pouvoir montrer que Holberg, jusque dans l'intrigue, se sépare autant des pratiques de la comédie latine qu'il se rapproche des habitudes de Molière.

Il s'en rapproche en premier lieu par l'unité d'impulsion. L'unité d'impulsion, à y regarder de près, n'existe pas dans le théâtre de Plaute. On peut partager toutes les pièces de Plaute, quant à l'action, en deux catégories. Dans la plupart de ces comédies touchantes qui partent d'un enlèvement pour aboutir à une reconnaissance, c'est visiblement le hasard qui mène à peu près tout. On se retrouvera comme on s'était perdu, par un pur caprice de la destinée. Le sort, dont le bon plaisir avait été autrefois d'enlever un enfant à ses parents, jugera maintenant à propos de le leur rendre. Il m'est impossible de découvrir là l'œuvre et la part de l'activité humaine. Au contraire, dans ces pièces d'un ton beaucoup plus gai où il s'agit simplement d'escroquer le prochain le plus impunément possible, nous voyons presque toujours, au sortir de l'exposition, un esclave prendre en main la conduite de l'action. Il ne faudrait pas toutefois en conclure que c'est lui qui vraiment la conduit. Au fond, il y a plus de jactance dans son langage que de ressources dans son esprit, et c'est en général bien plutôt son bonheur que son adresse qui le fait réussir. Il ne tient pas toujours tout ce qu'il a promis, et il arrive même plus d'une fois qu'il n'arrive à tenir ce qu'il tient réellement que parce que le hasard le seconde d'une manière tout à fait inopinée. Pseudolus, l'un des plus habiles coquins de Plaute, promet d'attraper deux per-

sonnes, et, au bout de la pièce, il se trouve qu'il n'en a attrapé qu'une seule. Pseudolus a de plus besoin de cinq mines. Il les obtient en effet, mais on ne sait où ni comment. Le plus difficile du tour à exécuter s'exécute hors de notre présence, par un moyen qu'on ne nous dit pas. N'est-ce pas encore le hasard, et un hasard bien complaisant, qui, dans les *Bacchis*, expédie si à propos à la courtisane le militaire dont elle se servira pour extorquer de l'argent au père de son amant? Son arrivée, dans le théâtre moderne, serait à coup sûr le résultat d'une petite machination secrète, et même il y a fort à parier que le militaire qui paraîtrait serait un faux militaire. L'esclave romain se remue donc plus qu'il n'agit, et, sans le concours de la destinée qui lui envoie à point nommé les expédients ou les personnes nécessaires, il ne réussirait guère. Le fripon de la comédie obéit encore dans l'antiquité à une irrésistible et mystérieuse puissance, et la fatalité ne perd pas ses droits même sur un Dave ou un Liban.

Tout autre est la méthode de Molière et tout autre aussi l'efficacité véritable du zèle de ceux qu'il appelle des agents d'intrigue. La volonté humaine, dans son théâtre, s'installe au gouvernail et dirige vraiment l'action comme il lui convient. Les contretemps qui surviennent ne se dissiperont plus à l'improviste, mais bien seulement par le travail d'une intelligence subtile et persévérante. Certes, Sbrigani n'est pas moins digne des galères que Pseudolus pouvait l'être des verges. Mais il reste entre eux cette notable différence que l'agent d'intrigue sait qu'il n'a à compter que sur sa propre fourberie pour en arriver où il veut, tandis que l'esclave peut toujours s'en remettre avec confiance à la fortune qui le protége.

Et ce n'est pas seulement dans des pièces telles que *Monsieur de Pourceaugnac* ou les *Fourberies de Scapin* que l'on peut relever chez Molière cette logique des événements,

découlant toujours d'une source unique. Un juge fort compétent en matière de théâtre et qui a su faire rire lui-même le public de Molière, Picard, a déjà fait la remarque que cette unité, obtenue par des moyens très-variés, se maintn t jusque dans ce qu'on pourrait appeler le petit théâtre de l'auteur du *Tartuffe*. Cette fine observation ne s'applique pas uniquement à l'*Étourdi* où tant d'incidents sont si directement provoqués par les fautes continuelles d'un seul personnage. Dans *l'École des maris*, dans *l'École des femmes*, tout provient de la résistance d'Isabelle et d'Agnès. Dans la première pièce, ce sont les révélations prétendues d'Isabelle qui font faire chaque fois une sottise de plus à Sganarelle, et un pas par conséquent à l'action. Dans la seconde, ce sont les confidences successives d'Horace qui accroissent la colère et le dépit dont étouffe Arnolphe. Dans *George Dandin*, c'est un valet niais, Lubin, qui par ses sots discours, en jetant le malheureux mari dans une progression de doutes sur la fidélité de sa femme, est la cause première de tout ce qui arrive. Dans *Don Garcie de Navarre*, ce sont de même les faux rapports ou les remarques soupçonneuses de don Lope qui d'acte en acte amènent les divers accès de jalousie du prince.

Je ne me dissimule pas que cette unité d'impulsion, bien qu'au fond tout aussi réelle, est peut-être moins apparente dans la plupart des pièces qui appartiennent à la grande manière du poëte. C'est quelquefois, comme l'on sait, l'une des coquetteries de l'art et le signe de sa perfection de ne plus laisser de traces de lui-même. Cependant, en fait, le procédé n'a varié ici qu'autant qu'il était nécessaire pour pouvoir s'adapter à la comédie de caractère. En un mot, ce n'est plus de l'adresse d'une personne que va découler l'action, c'est de la force de la logique, d'une règle supérieure de morale et de psychologie, de cet axiome élémentaire que le vice doit être découvert et châtié, et de cette hy-

pothèse optimiste qu'il est toujours en effet l'un et l'autre. Étudiez, à la lumière de ce principe, les principales œuvres de Molière, et vous verrez bien vite que le hasard de la comédie antique n'y apporte nulle part son contingent de bonnes fortunes mal préparées. Toutes ces pièces ne sont en réalité que des controverses en cinq actes, où chaque incident est un argument destiné à ranimer la discussion, et où l'observateur ne fournit strictement au moraliste que ce qu'il lui faut pour que les caractères se développent. Qui ne voit que, dans les *Femmes savantes*, le renvoi de Martine, la visite de Trissotin, la jalousie d'Armande, n'ont été imaginés que dans l'intention de mettre de plus en plus en relief le ridicule du pédantisme chez les femmes, vieilles ou jeunes? Qui ne voit que, dans l'*Avare*, l'emprunt de Cléante, l'amour d'Harpagon, le vol de Laflèche, n'ont qu'un but prévu et constant, qui est précisément de nous faire juger de l'étendue de la passion du maître de la maison? Qui ne voit enfin que, dans le *Misanthrope*, le sonnet d'Oronte, les médisances de Célimène, les perfidies d'Arsinoé ne se succèdent que pour donner sans cesse lieu à de nouvelles boutades d'Alceste, et nous faire mieux connaître sa prétendue misanthropie ?

Chez Holberg, cette unité de direction acquiert peut-être encore un degré nouveau d'évidence et de force, car dans la plupart de ses pièces, la succession des événements provient tout à la fois et d'une intention morale et d'une invention comique, attribuée tantôt au valet, tantôt à la servante de la maison. Ce que Holberg, comme Molière, prétend démontrer, ce sont les inconvénients de nos travers, et cette démonstration, c'est toujours Henrich ou, à son défaut, Pernille qui se charge de la faire. A la fin de *Pernille demoiselle pour un jour*, Henrich, satisfait de l'heureux succès de ses déguisements, s'écrie triomphalement, comme s'il apposait sa signature au bas de la pièce : *Henricus fecit.*

Son amour propre a tout à fait raison ; la pièce est bien effectivement son œuvre. C'est lui qui, cette fois comme d'ordinaire, a reçu de l'auteur la mission d'imaginer et de diriger toute l'intrigue. Seulement, je le répète, il ne la dirige jamais que dans l'intérêt et pour le triomphe de la morale dont il semble un peu le chargé d'affaires sans le savoir. Il y a donc chez le poëte danois confusion de la bonne cause et de l'esprit d'entreprise dans la personne du serviteur ou de la servante.

Il faut bien avouer que rien n'était plus opportun, chez Molière comme chez Holberg, que cet esprit d'ordre et cette régulière simplicité apportés dans la composition de leurs pièces. C'est le propre de la comédie moderne, et l'une de ses plus remarquables différences avec la comédie antique, que d'admettre une bien plus grande quantité d'événements dans un cadre à peu près d'égale dimension. Tandis que chez les anciens une comédie ne contient d'ordinaire qu'un fait unique produit par des causes quelconques, chez les modernes, une comédie embrasse habituellement tout un ensemble de faits produits par une cause unique et bien déterminée. Et notez que cette complexité, qui autrefois se trouvait dans les causes et qui va passer dans les péripéties, sera de deux espèces. Il y aura, d'un côté, des stratagèmes multiples employés dans l'action, et, en outre, un commerce d'amour en partie double. Ce sont là les deux points qui me restent encore à examiner à propos de l'intrigue.

Dans la comédie latine, l'esclave n'invente et n'emploie pour tromper son maître qu'une ruse qui, le plus souvent, est simple et ne se décompose point dans l'application en plusieurs autres. J'y chercherais fort vainement ces attaques réitérées par plaisir ou par nécessité, cette accumulation de fourberies, ce luxe de mystifications savamment échelonnées d'un bout à l'autre de l'intrigue, qui

prennent du temps et prolongent une pièce. L'esclave de Plaute peut dire comme César, avec une variante bien légère : *veni, cepi*. Les exceptions à cette règle sont rares. Quoique dans le *Persa*, dans *Epidicus*, dans le *Curculio*, dans l'*Asinaria*, le stratagème employé soit assez près de se subdiviser en épisodes, il n'y a point encore là succession, dédoublement, multiplicité véritable. Toxilus trompe sans doute Dordalus, et se moque de lui par dessus le marché dans une dernière scène; mais, en somme, il ne lui joue qu'un mauvais tour, et ses railleries ne peuvent compter pour une invention comique. Il est vrai qu'Epidicus soutire à deux reprises différentes de l'argent à Périphane pour racheter l'une après l'autre les deux maîtresses de son jeune maître, l'inconstance en personne; mais la première est déjà rachetée et installée dans la maison de Périphane, avant que nous ne voyions Epidicus pour la première fois sur la scène. Dans le *Curculio* , nous n'assistons qu'à l'escroquerie dont Cappadox est victime; mais la première partie de cette escroquerie, le vol des tablettes, s'accomplit en Carie. Il en est encore à peu près de même dans l'*Asinaria*. Liban et son complice Léonidas, pour se faire remettre l'argent du marchand d'ânes, sont obligés de le suivre dans la coulisse jusque par devant Déménète qui reçoit de cette façon seulement le payement de la somme destinée à subvenir aux frais de l'amour d'Argyrippe, son fils. Ce n'est donc point là davantage une comédie où l'esclave déploie sous nos yeux une progression croissante d'astuce.

Les seules pièces du théâtre de Plaute où je trouve vraiment l'emploi de ruses différentes et successives, ce sont les *Bacchis* et *Casina*. Dans *Casina*, Stalinon est victime tour à tour de trois machinations : on lui fait un mensonge, on l'empêche de souper, et enfin l'on déguise son écuyer en mariée. Mais tout cela est présenté assez confusément. On

ne voit pas d'abord pourquoi le mensonge ne réussit pas. Le second moyen a tout l'air d'un hors-d'œuvre. Si bien qu'il ne reste réellement à tenir compte que du travestissement final. Quant aux *Bacchis*, en premier lieu Chrysale n'est obligé à une exceptionnelle dépense d'habileté que parce que le hasard déjoue ses premières combinaisons, et puis son habileté a le tort de faiblir de plus en plus à chaque entreprise nouvelle. Mais ce qui me frappe bien davantage dans cette comédie, c'est qu'elle est une imitation d'une pièce de Ménandre intitulée Δὶς ἐξαπατῶν, ce qui nous prouve non seulement que Plaute a ajouté une troisième ruse au rôle de Chrysale, mais surtout que dans l'antiquité il était fort rare que les fourberies d'un esclave comique s'élevassent au nombre de deux, puisqu'il n'en fallait pas plus pour donner à une pièce un titre et la recommandation d'un attrait tout particulier[1].

Qu'on compare à présent même la plus surchargée de ces pièces de Plaute à la première venue du théâtre de Molière, et l'on comprendra beaucoup mieux encore combien l'art de la comédie, en passant de Rome à Paris, a gagné en fécondité, en invention, en entrain ! Si, dans les *Bacchis*, on peut réussir à distinguer le germe de trois ruses, dans l'*Étourdi*, on n'en compte pas moins de dix, parfaitement distinctes les unes des autres, et qui reçoivent toutes leur complet développement. Dix fois la partie est perdue par l'imprévoyance de Lélie, et dix fois elle est sauvée par l'imagination inépuisable de Mascarille. On convient généralement que le *Phormio* de Térence a donné à Molière l'idée des *Fourberies de Scapin*. Or dans le *Phormio* il n'y a en tout qu'une escroquerie méditée contre deux vieillards par deux esclaves et un pa-

1. Il y avait eu aussi en Grèce un Δὶς ἐξαπατώμενος, de Heniochos.

rasite. Il s'agit d'extorquer à un des deux vieillards une certaine somme d'argent, moyennant laquelle le parasite épousera la maîtresse de son fils. Au contraire, si vous lisez attentivement les *Fourberies de Scapin*, vous n'y trouverez pas moins de cinq scènes où le fourbe abuse, d'une façon nouvelle chaque fois, l'un ou l'autre des deux vieillards. Avec Argante, il débute par un mensonge au premier acte. Au second, il lui fait le récit, également faux, des négociations imaginaires qu'il a entamées avec le frère de la jeune fille épousée par son fils, et, dans la scène suivante, il achève l'effet de ces deux premiers mensonges, en amenant le prétendu frère habillé en spadassin. A Géronte enfin, dès la fin du second acte, il vole cinq cents écus, en attendant qu'au troisième il lui donne les coups de bâton que l'on sait. Voulez-vous encore rapprocher *George Dandin* d'*Amphytrion*, j'entends celui de Plaute? Tandis qu'Amphytrion apprend à peu près d'un seul coup son infortune, George Dandin est trompé trois fois, et chaque fois plus outrageusement que la précédente. Et avec quel soin le poëte nous fait suivre le progrès de ses inquiétudes, de sa colère, de sa douleur! Comme toutes les circonstances imaginées croissent en importance et en clarté, et comme enfin la loi de la gradation comique est ingénieusement et profondément observée!

Même dans ceux de ses chefs-d'œuvre où il ne doit plus rien à Plaute, et qui sont d'un genre plus relevé, Molière ne se résigne point à la sécheresse d'un stratagème unique. Je laisse de côté l'*École des maris*, l'*École des femmes*, le *Mariage forcé*, où se trouve indiquée toute la série des perplexités par où peut passer un vieillard amoureux, le *Sicilien*, où il ne faut pas moins d'une sérénade nocturne, d'un portrait ébauché et d'un déguisement échangé pour faire sortir une jeune esclave de la maison où on la retient contre sa volonté. Il n'y a pas sans doute dans les *Femmes sa-*

vantes ou dans le *Misanthrope* la même abondance de faits imprévus et comiques que dans *Monsieur de Pourceaugnac* ou dans les *Fâcheux*. Mais cependant, avant la tentative qui réussit, n'y a-t-il pas toujours là encore la tentative qui échoue ? Il ne suffira pas, par exemple, que Vadius écrive une lettre, pour que la bassesse d'âme de Trissotin soit démasquée. Trissotin n'apparaîtra à Philaminte sous son vrai jour, qu'après sa conduite à la lecture des deux lettres apportées par Ariste, et qui annoncent à Chrysale sa ruine. Il ne suffira pas davantage qu'Arsinoé donne à Alceste une première preuve de l'infidélité de Célimène. Ce ne sera qu'après la révélation produite par les lettres compromettantes des deux gentilshommes qu'Alceste sentira enfin que tout est bien rompu entre Célimène et lui. Cela est peu, sans doute, si on le compare à l'étonnante variété de quelques pièces plus franchement et plus spécialement divertissantes. Mais c'en est assez pour montrer que la comédie de caractère elle-même n'a point été, chez Molière, sans se ressentir du surcroît de ressources comiques introduit par lui dans le domaine particulier de Plaute.

Holberg, en ceci, ne pouvait guère manquer de renchérir sur Molière. L'art, chez les peuples septentrionaux, n'a-t-il point pour devise l'ordre dans la multiplicité, de même que, chez les peuples méridionaux, il a pour principe l'harmonie dans l'unité? L'architecte grec cherchait avant tout la simplicité dans les lignes ; l'architecte du moyen âge songeait plutôt à l'imposante complication d'un vaste ensemble. La comédie n'a point suivi une autre loi de développement que l'architecture. Molière, dans l'*Étourdi*, avait employé dix stratagèmes. Dans la *Chambre de l'accouchée*, Holberg nous fera assister à une trentaine de visites, c'est-à-dire à trente scènes environ où, chaque fois, par un ressort nouveau, l'action un instant suspendue se trouvera remise en mouvement. Le morcellement de l'intrigue est

partout chez lui à peu près le même. C'est une série d'apparitions rapides et grotesques qui compose tout le mécanisme intérieur de la pièce. Toutes ont pour but d'agir d'une façon quelconque sur l'esprit du héros de la comédie. Tantôt ce défilé ne contient que de vrais grotesques, des personnes qui sont réellement ce pour quoi elles se donnent; tantôt, c'est simplement Henrich et même Pernille qui, sous un costume différent, reviennent trois ou quatre fois à la charge auprès de leur maître, soit pour profiter de son aveuglement, soit pour le guérir de sa manie. Mais Jeronimus a la tête plus forte encore qu'on ne pense, et il ne se rend point si aisément à la première attaque. De là, cette nécessité pour Henrich de composer une mystification en plusieurs chapitres. De là aussi, pour Holberg, l'occasion de joindre l'art de la progression à l'habitude de la réitération, et de coordonner dans un ordre logique ces épisodes qui entretiennent dans tout le théâtre danois un mouvement tout à fait inusité.

J'arrive à la dernière des trois ressemblances que je me suis proposé de signaler dans l'intrigue des pièces de Molière et de Holberg. Lorsqu'on veut parler de l'amour du valet et de la servante mis en parallèle et maintenu en contraste, tout le long de la pièce, avec l'amour des jeunes maîtres, l'on n'a plus besoin d'une longue recherche pour être bien fixé sur le pays et le théâtre où a pris naissance cet ingénieux dédoublement de la comédie. Ce sont les Espagnols qui ont, les premiers, imaginé de réduire ainsi constamment au grotesque la passion noble et sérieuse. La plupart des charmantes comédies de Calderon sont écrites sur ce plan. Ai-je besoin de nommer *la Dama duende, Dicha y desdicha del nombre, las Tres Justicias en una?* Le théâtre de l'Espagne est tout entier rempli de ces gracieuses parodies, dont Shakespeare, au contraire, paraît avoir dédaigné les piquants contrastes.

Molière, mieux avisé cette fois que Shakespeare, transporta dans son théâtre cette antithèse ingénieuse et comique. On trouve déjà dans *Don Garcie de Navarre* et dans *la Princesse d'Élide* un amour ressenti et partagé par des personnes d'un rang inférieur, et qui se développe à côté de l'amour héroïque des personnages principaux. Mais c'est surtout dans le *Dépit amoureux* et dans le *Bourgeois gentilhomme* qu'il faut voir Molière imiter et égaler Calderon dans l'une des plus charmantes fantaisies de son génie. Marinette et Gros-René, Covielle et Nicole forment deux groupes destinés à relever par un effet vigoureux d'opposition la délicatesse ingénue de l'amour et du dépit qui, tour à tour, dominent chez Éraste et chez Lucile, chez Lucile et chez Cléonte. Dans *George Dandin*, nous voyons également Lubin et Claudine entamer une amourette villageoise à l'ombre de la passion naissante de Clitandre et d'Angélique. J'admire bien plus encore qu'en prenant à Plaute le sujet et l'histoire d'Amphytrion, Molière ait tenu à ajouter aux cruelles découvertes du général thébain les vagues inquiétudes de Sosie, devenu, cette fois tout exprès, le mari de Cléanthis. Il est vrai que Mercure, plus clément que Jupiter, ne prend au malheureux esclave rien de plus que son nom. Mais c'est précisément ce qui ajoute au contraste de la situation, puisqu'Amphytrion croit à peine ce qui est, tandis que Sosie croit ce qui n'est pas. Toutefois, je ne veux pas en disconvenir, dans la comédie de Molière, cette double intrigue doit plutôt être considérée comme un essai d'acclimatation d'un procédé exotique que comme une habitude constante. C'était la comédie du dix-huitième siècle, celle de Marivaux surtout, qui devait ériger en tradition et pousser parfois jusqu'à la monotonie les peines de cœur et le langage précieux d'un laquais et d'une soubrette amoureux l'un de l'autre sans le savoir.

C'est donc aussi un peu à l'influence de la comédie

française de son temps, sans faire tort à Molière des excellentes leçons tirées de ses ébauches, qu'il convient, à tout prendre, de rapporter l'amour et les projets de mariage que Holberg prête assez ordinairement à Pernille en faveur de Henrich. Une notable partie de ses pièces se termine par un double mariage. Seulement je dois ajouter que le second mariage se conclut un peu à la hâte. Henrich et Pernille ne se décident qu'au dernier moment, et il faut que Léandre et Leonora s'unissent eux-mêmes pour les décider à s'unir. Il est à croire aussi que les galanteries de Henrich et de Pernille se disent toutes dans la coulisse, car sur la scène ils s'injurient en général beaucoup plus qu'ils n'ont l'air de s'adorer, et le reproche de marivaudage est bien le dernier qu'on serait en droit d'adresser au naturel parfait et à la franchise populaire de leurs entretiens habituels. Ce qui manque donc un peu chez Holberg, ce sont précisément ces scènes de contrefaçon emphatique où se reflétaient fidèlement chez Molière les vicissitudes diverses de l'amour élégant.

Il importe que le lecteur puisse juger par lui-même, au moins sur un exemple, de ce qu'est d'ordinaire une intrigue dans la comédie danoise. C'est le seul moyen de bien saisir toute l'importance des trois innovations que j'ai essayé de définir tour à tour. La citation dans laquelle le besoin de faire ma preuve m'invite à m'engager ne peut être, on le comprend, qu'une citation fort longue. Je prie à l'avance qu'on en veuille bien excuser l'étendue, en considération de la nature même du sujet. Que le lecteur, dont je vais être obligé de me séparer pendant une trentaine de pages, prenne donc dans son fauteuil, en toute liberté d'esprit, le plaisir de la comédie. Je vais faire passer sous ses yeux la plus grande et la meilleure partie du chef-d'œuvre de Holberg, *l'Oisif affairé*. C'est pour les dénouements que je donne maintenant rendez-vous à sa bienveillante attention.

LÉANDRE[1]. Hélas, ma chère demoiselle! Jamais je ne me suis trouvé dans une situation aussi pénible que depuis que j'ai reçu de votre père un refus méprisant.

LEONORA. Hélas, Léandre! La chose ne m'a pas été moins pénible qu'à vous.

PERNILLE. Ça, mes jolis amoureux, ce n'est pas le moment de bavarder tout à votre aise. J'ai une multitude de machinations en tête, qu'il s'agit de mettre à exécution.

LEONORA. Voyons, dis-nous ton projet.

PERNILLE. Mon projet! Croyez-vous donc, mademoiselle, qu'un projet suffirait? J'ai rencontré tant de difficultés dans mon entreprise, que j'ai été plus d'une fois sur le point de laisser là toute l'affaire.

LÉANDRE. Eh bien! dis-nous donc tout ce que tu as inventé pour venir à notre aide.

PERNILLE. Voyons, monsieur! Êtes-vous en état de jouer au besoin le rôle d'un pédant? C'est là l'essentiel.

OLDFUX. Ce qu'il ne saura pas, je le lui apprendrai bien.

PERNILLE. Connais-tu Peder, le fils d'Éric Madsen, le teneur de livres?

OLDFUX. Je l'ai vu bien des fois dans la rue.

PERNILLE. C'est lui dont il faut que Léandre joue le personnage pour venir trouver monsieur, et lui demander sa fille.

OLDFUX. J'ai plusieurs observations à faire sur ce projet-là. En premier lieu, M. Beaucoupdebruit a parlé tout récemment avec Léandre, et, en second lieu, il connaît le teneur de livres, puisqu'il a fait choix de lui pour son gendre.

PERNILLE. Passons un trait de plume sur tes deux observations. M. Beaucoupdebruit n'a jamais parlé à Léandre qu'une seule fois. Et à supposer même qu'il eût parlé dix fois avec lui, il ne l'en connaîtrait pas davantage. Un homme dans la tête duquel les affaires abondent comme des fourmis sur une fourmilière ne reconnaît pas si facilement les gens. Il y a des moments où c'est à peine s'il me reconnaît. Hier, il resta longtemps à parler avec moi, et m'appela Magdelone. D'ailleurs, il

1. L'*Oisif affairé*. Acte I, scènes IX-XI. — Acte II, scènes I-X.

faut que Léandre s'arrange de façon à pouvoir donner le change par son costume et ses gestes à qui que ce puisse être. En second lieu, j'ai réussi à m'assurer que monsieur n'a jamais causé avec le jeune teneur de livres, mais seulement avec son père. Crois-tu que je ne réfléchisse pas à mes combinaisons?

OLDFUX. Bien, alors je retire ce que j'ai dit. Je crois maintenant que la chose peut se faire. Mais pour peu que le véritable teneur de livres nous arrive, voilà tout notre plan déjoué.

PERNILLE. Qu'il vienne, s'il veut. Il n'y aura rien du tout de déjoué pour cela. Il suffira que Léandre se soit présenté avant lui; après, il peut bien venir.

OLDFUX. Non, cela n'ira jamais, à moins d'arranger tout de façon à ce que le véritable teneur de livres n'entre pas ici.

PERNILLE. Si cela était en mon pouvoir, je n'aurais pas eu à beaucoup près à inventer autant de détours. Je ne peux pas l'empêcher d'entrer, car je ne suis pas toujours à la porte, et le garçon d'écurie a ordre de lui ouvrir. Mais, tiens, voici ce qu'il faut faire. Léandre viendra ici à deux heures, c'est-à-dire une heure avant que l'autre n'arrive, et de la sorte, il pourra tout à son aise parler à monsieur, et obtenir sa fille. Puis, avant que le pédant n'arrive, il nous faudra jeter monsieur dans l'embarras de quelques affaires imprévues, de telle manière qu'il ne trouve pas un instant pour causer avec lui.

OLDFUX. Penses-tu donc qu'il s'en ira sans réponse?

PERNILLE. Il s'en ira d'ici le plus heureux du monde.

OLDFUX. Et comment diable cela pourra-t-il se faire?

PERNILLE. Je ne suis pas habile seulement à moitié. Nous avons céans une femme de confiance, fort avide de tâter du mariage. Elle s'appelle Magdelone. Monsieur lui a souvent promis de la marier. Je lui mettrai dans la tête que c'est elle dont le teneur de livres demande la main. Si maintenant notre homme arrive pendant que monsieur aura des affaires jusque par-dessus les oreilles, je conseillerai à monsieur de faire descendre mademoiselle pour avoir un entretien avec le teneur de livres; mais, au lieu de mademoiselle, je lui amènerai Magdelone, qui ne doutera pas que ce ne soit là son prétendu.

Oldfux. La peste! Voilà un projet joliment fort pour une fille comme toi! Mais Magdelone est un peu mûre, à ce que tu dis. Il se peut fort bien qu'il ne se sente aucune inclination pour elle.

Pernille. S'il ne se sent aucune inclination pour elle, ce n'en sera que mieux. Se décide-t-il, au contraire, à la prendre, ce que je crois assez, car des garçons comme celui-là ne recherchent que l'argent et le bien-être, Magdelone y gagnera de pouvoir aussi se marier, et la comédie que nous aurons jouée n'en sera que plus drôle, car je ne puis dissimuler que je verrais, ma foi, bien volontiers, Magdelone mariée avec ce teneur de livres.

Oldfux. Ha! ha! ha! Mais j'entrevois tant d'obstacles dans tout ceci, que je ne puis pas encore me figurer que tout marchera bien.

Pernille. Pourvu que je puisse occuper monsieur comme il faut à quelques bonnes affaires, je ne doute pas du succès.

Oldfux. Mais l'occuper à tant d'affaires, ce peut être justement le moyen de tout perdre. De cette façon, il remettra le mariage à un autre moment, et dans l'intervalle, il apprendra la vérité.

Pernille. Je saurai bien y mettre obstacle. Je lui jurerai mes grands dieux que Léandre se tient aux aguets pour enlever sa fille, ce qui est vrai, et je lui donnerai le conseil de hâter le mariage. Et, comme je possède toute la confiance de monsieur, je lui amènerai bien vite Léandre déguisé. Quand l'autre arrivera, il sera déjà trop tard. Je saurai bien mener la chose jusqu'au bout sans sorcellerie.

Oldfux. Je te souhaite bien de la chance, Pernille.

Pernille. Penses-tu donc rester tout ce temps-là les bras croisés.?

Oldfux. Je ne vois pas que j'aie quelque chose à faire dans tout ceci, à moins que tu ne veuilles aussi m'épouser par la même occasion, et avoir l'honneur de conclure à la fois une triple alliance, sous forme de trois contrats de mariage.

Pernille. Vraiment! Tu auras bien assez à faire! C'est toi qui jetteras monsieur dans les embarras et dans l'agitation.

D'abord, tu viendras ici comme un messager envoyé par Léandre, pour faire savoir à monsieur que ton maître est dans l'intention de lui faire un procès, parce qu'il veut donner à un autre sa fille, qui dans plusieurs lettres s'est engagée envers Léandre. A cette nouvelle, sa tête commencera à se troubler. Alors, je l'engagerai à écrire une lettre énergique à Léandre, et à consulter un avocat, afin de savoir s'il doit procéder tout de suite au mariage, pour réduire à néant ses menaces. Toute l'aide que je réclame de toi, c'est de susciter à monsieur quelques fâcheuses affaires.

OLDFUX. Mais, si l'avocat vient, il dira certainement que monsieur n'a qu'à se tranquilliser, et que de pareilles menaces ne signifient rien.

PERNILLE. C'est pourquoi tu feras aussi l'avocat, et tu t'y prendras, par tes folies, de manière à ce qu'il n'y voie plus que du feu. Si tu peux encore inventer quelque autre moyen de lui faire perdre son temps, tant mieux, car la colère et les embarras sont les roues qui feront avancer notre machine.

OLDFUX. C'est une épouvantable machine! Je sens ma tête menacée de vertige, rien que d'entendre comment tout cela est combiné. Qu'est-ce que diantre les femmes n'inventeraient pas?

PERNILLE. Il faut que je t'aie sous la main, et tout prêt à paraître dans le déguisement convenable. Je vous enverrai dire à tous deux, par une petite fille que j'ai à ma disposition, quand il sera temps de jouer votre rôle. Il faut en tout que tu fasses trois personnages. D'abord le messager de Léandre, puis l'avocat, et enfin un barbier, car monsieur doit se faire raser cette après-midi. Dans une heure, trouve-toi ici avec tout ce qui t'est nécessaire. Je te ferai entrer dans une chambre où tu seras prévenu, quand il faudra paraître. Voilà tout ce que tu as besoin de te mettre dans la tête. Pour le reste, je m'en charge.

LÉANDRE. Si maintenant toute cette machine est mise en pièces, que faire alors?

LEONORA. Si tout cela ne réussit pas, je ne vous abandon-

nerai pas pour cela, Léandre. Je me tuerai moi-même plutôt que de prendre le pédant pour mari.

PERNILLE. Je vous tordrais le cou de mes mains, mademoiselle, plutôt que de vous voir devenir Mme Peder, et la femme d'un teneur de livres.

LÉANDRE. Je te suis fort obligé de ton zèle et de ta fidélité, Pernille.

OLDFUX. Monsieur la remercie de la bonté qu'elle aurait de tordre le cou à sa bien-aimée?

LÉANDRE. En aucune façon, Oldfux. Ce n'est point ainsi qu'il faut l'entendre.

OLDFUX. Ne pourrait-on pas laisser de côté ce mariage de Magdelone, afin de rendre notre intrigue un peu moins compliquée?

PERNILLE. Mais ne pourrais-tu pas aussi retenir un peu ta langue, et prêter seulement ton attention aux choses que je t'ai dites? Je veux que Magdelone trouve un mari par la même occasion, et j'ai une raison pour cela. Quand on entreprend une chose, il faut agir de façon à ce que la chose fasse parler d'elle. Allez maintenant, chacun de votre côté. (*Ils s'apprêtent à partir.*) Non. Attendez un peu. Je veux voir comment M. Léandre s'y prend pour faire le pédant.

LÉANDRE. Ma foi, je n'y entends rien, tant qu'Oldfux ne m'aura pas exercé.

OLDFUX. Si c'était moi seulement qui dusse paraître à votre place, nous n'aurions à craindre rien de fâcheux. Voyons toujours un peu comment vous vous y prendrez pour jouer un pareil personnage. Figurez-vous que c'est moi qui suis M. Beaucoupdebruit, et que vous venez me demander ma fille.

LÉANDRE. Je suis venu céans sur l'ordre de mon papa, auquel, monsieur Beaucoupdebruit, vous avez daigné proposer....

OLDFUX. Hé, êtes-vous fou? Ce sont là les propos et les compliments d'un fat de la cour. Est-ce là faire le maître d'école? Regardez-moi plutôt un peu. « Moi, Peder, l'aîné des rejetons d'Éric Madsen, natif d'Aabenraa[1], je viens en ce jour,

1. L'une des principales rues de Copenhague.

pour recommander ma très-humble personne à la bienveillance et à la protection de votre gracieuse seigneurie, et pour vous demander en mariage *primo* votre très-chère fille, *secondo* (il n'y a point de *secondo*), que votre gracieuse seigneurie s'est engagée envers mon cher père Éric Madsen, le teneur de livres (je dis Éric Madsen, le teneur de livres), à m'accorder, donner et livrer pour devenir ma bien-aimée et ma femme, et cela à vue. C'est uniquement à la bonté de votre gracieuse seigneurie que j'attribue tout ce qui m'arrive, et non point *ad valorem* des mérites de votre serviteur, monsieur, car je reconnais que, si je compare l'humilité de ma personne avec une demoiselle comme celle sur laquelle la bonté de votre seigneurie a bien voulu m'accorder le transport de ses droits, je ne mérite pas de dénouer le cordon de ses souliers, et que je ne suis, par rapport à elle, *valore intrinseco*, que ce qu'un rixdaler en papier est par rapport à un rixdaler en argent. De même, en effet, qu'une ardoise à écrire surpasse en grandeur et en importance le crayon avec lequel on écrit[1], de même aussi les vertus, rang et condition de votre fille surpassent mes vertus, rang et condition. Elle est l'ardoise à écrire, et moi, je suis jusqu'à la mort son très-humble et très-obéissant crayon. » — Tout en parlant ainsi, vous ferez sans cesse de grands gestes avec la main droite, et vous avalerez le plus de mots possible.

PERNILLE. Voilà qui est fort bien, Oldfux ! Seulement, il ne faut point outrer tout à fait autant que cela ton langage.

OLDFUX. Bon, bon. Nous pourrons toujours en rabattre quelque chose. Rentrons maintenant chez nous. (*Léandre et Oldfux sortent.*)

LEONORA. Ah! Pernille! Je frémis et je tremble, quand je songe à tout ceci. Ce que je crains d'abord, c'est que ce qu'on a projeté ne réussisse pas, et ce qui m'effraye ensuite, c'est qu'on va dire partout de moi que je me suis jouée de mon père.

PERNILLE. Eh bien, mademoiselle, si l'amour ne l'emporte pas chez vous sur tout le reste, j'ai le plus beau projet du

1. Les comptes se font encore avec un bout de craie sur une ardoise ou une planche de bois noir dans bien des villes du nord de l'Europe.

monde à votre disposition. Vous n'avez qu'à quitter Léandre, et à devenir la femme de Peder Érichsen[1].

Leonora. Jamais, Pernille!

Pernille. Eh! si, vous y viendrez, mademoiselle. Quand ce ne serait que pour n'avoir pas besoin de toutes ces manigances.

Leonora. De grâce, Pernille, écoute-moi.

Pernille. Je viens à présent d'y réfléchir, mademoiselle. Oui, c'est un grand péché que de tromper ses parents. Surtout quand il s'agit d'une bagatelle!

Leonora. Une bagatelle, dis-tu?

Pernille. Assurément. Il faut bien que ce soit une bagatelle, puisque vous vous faites scrupule de jouer un tour pour profiter de....

Leonora. Je ne me suis jamais fait scrupule de cela. Je dis seulement que....

Pernille. Adieu, Leonora, madame l'épouse du teneur de livres.

Leonora. De grâce, tu me fais mourir.

Pernille. Adieu, madame l'ardoise à écrire!

Leonora. Si tu me retires ton aide, je me tuerai de mes propres mains.

Pernille. Je consens, pour vous faire plaisir, à me rompre la tête, au point d'en devenir presque folle, et puis voilà que vous vous mettez à regarder comme un péché l'emploi de la ruse!

Leonora. Moi, pas le moins du monde. Aide-moi, ma chère, chère Pernille.

Pernille. Est-ce que votre père n'est pas déjà la fable de toute la ville, avec ses éternels embarras d'affaires?

Leonora. Je n'ai plus aucune espèce d'hésitation.

Pernille. Est-ce qu'une aventure de la sorte n'est pas la plus propre du monde à le rendre un peu plus sage?

Leonora. Je t'en supplie, ne me tourmente pas davantage.

Pernille. Est-ce que quelqu'un court plus de dangers que moi, quand tout viendra à se découvrir?

1. Comparez avec le *Tartuffe*, acte II, scène III.

LEONORA. Ne veux-tu donc pas me pardonner ce que j'ai dit, Pernille ?

PERNILLE. Embrassez-moi donc la main, pour me faire vos excuses.

LEONORA. Le plus volontiers du monde.

PERNILLE. Bien. Voilà tout réparé. Mais je vois venir Magdelone. C'est par elle que va commencer la comédie. (*Leonora sort avant que Magdelone n'entre.*) Or ça, mademoiselle, soyez heureuse enfin. Le moment de votre délivrance est arrivé. Vous entrerez peut-être ce soir dans le lit nuptial.

MAGDELONE. Quoi, serait-il vrai, Pernille?

PERNILLE. Sans doute, cela est tout à fait vrai.

MAGDELONE. Et avec qui, Pernille?

PERNILLE. Avec un beau et riche jeune homme.

MAGDELONE. Ah ! Je sens mon cœur battre de joie.

PERNILLE. Qui entend comme il faut la tenue des livres. (*Magdelone pleure de joie.*) Qui pour les fractions et tout ce qui touche à l'art de compter est un autre Alexandre le Grand. (*Magdelone sanglote.*) Qui sait sa table de Pythagore tout aussi bien que son *Pater noster*.

MAGDELONE. Ah, ma charmante Pernille, comme tu me réjouis le cœur !

PERNILLE. Qui est capable de compter, avec un crayon de plomb aussi bien qu'avec un crayon d'ardoise, combien il y a de gouttes d'eau dans le Grand-Belt[1]. (*Magdelone se remet à sangloter.*) Monsieur s'est seulement réservé de l'appeler de temps en temps pour l'aider dans ses affaires.

MAGDELONE. Il peut bien le garder toute la journée à son service, pourvu que d'ailleurs je le garde la....

PERNILLE. Cela va de soi. Qui diantre voudrait d'un mari à d'autres conditions?

MAGDELONE. A-t-il au moins bonne mine?

PERNILLE. Il a si bonne mine que j'en demeurai toute stu-

1. Il y a dans le texte *Pebling Sö*. C'est l'un des bassins qu'on rencontre dès qu'on a passé les remparts de Copenhague, et qui servent, je crois, à approvisionner la ville d'eau douce. Öhlenschlæger a traduit aussi *im grossen Belt*.

péfaite, lorsque je le vis. Il a toute la physionomie et la tournure d'un homme qui a obtenu un *laudabilis* à chacun de ses examens, et il marche dans la rue aussi modeste et aussi grave que s'il suivait un enterrement.

MAGDELONE. A-t-il aussi quelque chose?

PERNILLE. Vous le verrez bien, quand il vous aura épousée. D'ailleurs, n'aurait-il pas la plus petite fortune, qu'il serait encore en état avec sa plume et son crayon de vous pourvoir de tout abondamment.

MAGDELONE. Ah! j'ai bien peur, Pernille, que monsieur n'oublie encore.

PERNILLE. Bah! c'est affaire tout à fait conclue. Il ne manque plus seulement qu'une chose, c'est que vous vous parliez, et que vous échangiez votre consentement. Et, dans le cas où il ne vous conviendrait pas, eh bien! je le prendrai pour moi.

MAGDELONE. Raye cela de tes papiers. C'est pour moi, tu le sais bien, que monsieur l'a demandé.

PERNILLE. Mais s'il arrivait que vous ne fussiez pas à sa convenance, s'il vous trouvait un peu trop âgée, seriez-vous encore contrariée que je le prisse?

MAGDELONE. Quel âge crois-tu donc que j'aie?

PERNILLE. Vous avez bien, ma foi, quarante ans.

MAGDELONE. C'est aussi ce que j'ai cru moi-même jusqu'à présent. Mais tout récemment, j'ai bien examiné la chose, et j'ai trouvé, aussi vrai que je suis une honnête femme, que je n'avais pas plus de trente ans. J'ai un papier qui l'atteste, et qui est de feu mon père, lequel ne saurait mentir.

PERNILLE. On peut si facilement se tromper dans les calculs! Tout le monde croit maintenant que j'ai vingt-quatre ans. Eh bien! je suis certaine que, si je suis un jour sur le point de me marier, quand j'aurai bien examiné la chose, je trouverai également un écrit de la main de mon père qui prouvera que je n'ai que seize ans. Ma sœur aînée, Anne, avait aussi fait une erreur de ce genre, mais en sens inverse. Quelqu'un la demanda en mariage, alors que tout le monde croyait qu'elle n'avait que quatorze ans. On jugea qu'il était encore

trop tôt pour la marier à cet âge-là. Mais, quand on consulta les registres, on reconnut qu'elle avait dix-huit ans.

MAGDELONE. Tu vois donc bien, Pernille, qu'on se trompe aisément dans les calculs ! Mais, quand viendra-t-il ici?

PERNILLE. Il viendra cette après-midi à trois heures. Le mieux pour vous, mademoiselle, c'est d'aller faire un peu de toilette. N'oubliez pas non plus ce que vous m'avez promis, car c'est moi qui ai tout fait faire à monsieur.

MAGDELONE. Tu peux compter sur les cinquante rixdalers. Voici ma main. (*Elle lui donne la main en signe de gage.*)

PERNILLE (*à part*). Voilà déjà le commencement terminé. N'est-ce pas vraiment un acte de charité que de procurer un mari à cette fille-là? Je n'ai jamais connu personne à qui le mariage fît tant d'envie. S'il n'y avait que son âge pour l'empêcher de se marier, elle irait, je crois bien, devant la justice, jurer ses grands dieux qu'elle n'a pas plus de trente ans. (*Haut.*) Mais allons un peu dans votre chambre, mademoiselle. (*Magdelone et Pernille sortent*[1].)

BEAUCOUPDEBRUIT. (*Il entre dans la chambre, une plume d'oie derrière l'oreille. Ses quatre secrétaires le suivent de même avec une plume d'oie derrière l'oreille. Pernille porte également une plume derrière l'oreille. Beaucoupdebruit essuie la sueur de son visage.*) Pernille !

PERNILLE. Monsieur !

BEAUCOUPDEBRUIT. Je songe encore à ce gamin qui disait dans la rue que je n'avais rien à faire.

PERNILLE. Il y a de quoi devenir fou rien que d'entendre une pareille sottise !

BEAUCOUPDEBRUIT. J'ai été jusque chez Erich Madsen, Pernille !

PERNILLE. Vous y avez déjà été, monsieur? Voilà qui me plaît fort ! Ne vous promit-il pas d'envoyer ici son fils à trois heures cette après-midi ?

BEAUCOUPDEBRUIT. Il viendra positivement à cette heure-là.

PERNILLE. Ah ! qu'il me tarde de le voir !

1. Le premier acte finit ici.

Beaucoupdebruit. A trois heures tu pourras le voir.

Pernille. J'espère bien qu'il arrivera avant. Les amoureux n'y manquent jamais.

Beaucoupdebruit. Il importe peu, après tout. Cependant, je ne serais pas très-content qu'il arrivât avant l'heure, car j'ai à faire écrire cinq ou six lettres de mariage, que je veux envoyer par la poste à quelques bons amis.

Pernille. Mais pourront-ils venir si vite à la noce?

Beaucoupdebruit. Pas le moins du monde. Ce que j'en fais n'est que pour la forme. Est-ce que j'ai du temps de reste pour faire une noce? Aussi n'y aura-t-il rien de plus que la signature du contrat en présence de quelques bons amis. Mais, ce que tu viens de m'apprendre me réjouit fort. Ainsi, ma fille en est venue à de plus sages résolutions.

Pernille. Sans doute, et les choses suivront leur cours de la bonne façon. C'est pour cela que le mieux est de battre le fer pendant qu'il est chaud, et de signer le contrat ce soir.

Beaucoupdebruit. Ce soir, il faut que toute l'affaire soit tirée à clair, et que le jeune fat, qui était ici ce matin, en ait le nez long. Pernille, va donc t'asseoir au pupitre. Tu m'écriras une copie de plus avec les autres.

Pernille. Fort volontiers, monsieur.

Beaucoupdebruit. Çà, vous autres, prenez.... ciseaux. (*Ils prennent les ciseaux en cadence.*) Êtes-vous prêts?

Tous. Oui, c'est coupé[1].

Beaucoupdebruit. Enlevez.... plume. (*Ils enlèvent leurs plumes de l'oreille.*) Plongez.... plume. (*Ils plongent leurs plumes dans l'encre en même temps. Beaucoupdebruit jette sa perruque à terre.*) Écrivez : « Considérant qu'il a plu au ciel, » virgule. Y êtes-vous? (*Les secrétaires répètent les mots.*) « d'unir par les liens d'un pur amour deux jeunes gens, » virgule. Y êtes-vous? (*Les secrétaires répètent de même.*) « à savoir, ma fille aînée Leonora et le seigneur Peder Érichsen, le teneur de livres, » virgule. Y êtes-vous? (*Ils répètent encore les derniers mots.*) « c'est en conséquence mon très-humble

1. Il s'agit du papier.

désir.... » Ne voilà-t-il pas les poules revenues dans la cuisine? La maudite fille, en vérité, que cette cuisinière? (*Il sort un instant. Pendant qu'il est sorti, les secrétaires font du tapage et se lancent des boulettes de papier.*) Cette coquine-là n'a que cela à faire, et cependant elle ne saurait veiller à refermer la porte de sa cuisine. Il n'y a pas un fardeau dans la maison qui ne retombe sur moi! Où vous êtes-vous arrêtés? Relis un peu, Christen Ducrayon! (*Christen Ducrayon relit à partir du commencement.*) « C'est en conséquence mon très-humble désir que vous vouliez bien avec tous les vôtres assister à leur contrat de mariage. » Un point. Y êtes-vous? (*Ils répètent comme plus haut.*) « La signature dudit contrat de mariage est fixée au premier avril, *styli novi.* » Y êtes-vous? (*Ils répètent de nouveau.*) Un point. Y êtes-vous? (*Ils répètent tous : un point.*) Anne?

ANNE (*accourant*). Que désire monsieur?

BEAUCOUPDEBRUIT. Il ne faut pas que la petite poule noire aille avec les autres. Elles se mettent toujours toutes contre la pauvre petite bête. Entends-tu bien ce que je dis? Je tiens beaucoup à cette poule-là. Depuis Noël, elle m'a pondu plus de quarante œufs. Christophe Tailleplume? C'est toi qui inscris tout ce que rapportent les poules, oies et pigeons. Vois un peu dans le grand livre, combien d'œufs a pondu cette année la petite poule noire?

CHRISTOPHE. C'est bien, comme le dit monsieur, quarante œufs. Ce qu'elle a produit par-dessus le marché n'est pas compté.

BEAUCOUPDEBRUIT. C'est certes la meilleure poule que j'aie. Aussi, tâche d'avoir tout particulièrement l'œil sur elle!

ANNE. Je n'y manquerai pas, monsieur. (*Elle sort.*)

BEAUCOUPDEBRUIT. Où en étiez-vous donc, vous autres? Jean Boitapoudre, relis un peu! (*Jean relit à partir du commencement.*) Parenthèse : « car la hâte y est nécessaire à cause de certaines circonstances. » *Claudatur.* Y êtes-vous? (*Ils répètent encore.*) « Je demeure dans l'assurance que.... » Ne vient-il pas quelqu'un?

PERNILLE. Oui. C'est pour sûr le prétendu. Ne l'avais-je

pas bien pensé, qu'il viendrait avant l'heure? (*Léandre et Oldfux, habillés tous les deux en pédants, entrent en scène.*)

Léandre (*après avoir fait une profonde révérence*). Gracieux patron, Mécène et bienfaiteur! De même que le paon, lorsqu'il regarde ses plumes, rougit de lui-même.... (*Oldfux donne à Léandre un coup dans le dos pour l'avertir, et le souffle en même temps.*) Je voulais dire, lorsqu'il regarde ses pattes, rougit de lui-même, et tout au contraire, lorsqu'il regarde ses plumes, se met à faire la roue, de même exactement, lorsque moi, Peder Erichsen, très-humble teneur de livres.... (*Les secrétaires se mettent à ricaner.*)

Beaucoupdebruit. Qu'est-ce que vous avez à rire de la sorte, coquins! Collationnez un peu vos copies, pour voir si vous avez tous bien écrit de même, pendant que je parle avec monsieur.

Léandre. De même exactement lorsque je considère et pèse mon rang, mon mérite et ma position, je rougis à l'exemple du paon. Mais lorsqu'au contraire je considère et pèse la fortune et le bonheur qui m'attendent, je fais la roue à l'exemple du paon. J'attribue uniquement à la bienveillance de votre protection, monsieur, non point *ad valorem*, à la valeur et au mérite de votre serviteur, l'assignation que vous m'avez envoyée, à moi, chétive créature, pour épouser une personne aussi vertueuse et aussi distinguée, dont je ne suis pas digne de dénouer les souliers. Car de même qu'une obligation *valore intrinseco* peut se comparer avec un rixdaler en argent, de même absolument....

Beaucoupdebruit. Assez, assez, monsieur! Il ne faut pas avoir une si mauvaise opinion de vous-même. Vous pouvez voir, au choix que j'ai résolu, le cas que je fais de votre personne. J'aurais pu placer ma fille dans une position plus élevée, mais comme je n'ai regardé qu'à la vertu et à l'activité, je vous ai préféré à plusieurs prétendants fort convenables.

Léandre. Je vous en témoigne ma très-respectueuse gratitude.

Beaucoupdebruit. Un seul moment de patience, je vous prie. J'écris à quelques bons amis de la campagne, et leur fais

savoir, comme c'est mon devoir, que ma fille signe ce soir son contrat de mariage avec vous, monsieur. Il ne me reste plus qu'une ligne ou deux pour finir.

LÉANDRE. Tout ce qu'il vous plaira, gracieux seigneur!

BEAUCOUPDEBRUIT (*aux secrétaires*). Où en étions-nous donc restés, vous autres? Relis un peu la fin, Laurent Potalencre.

LAURENT. La fin, c'était *claudatur*.

BEAUCOUPDEBRUIT. Que diantre cela peut-il m'apprendre?

LAURENT. Je me suis trompé, monsieur. La fin, c'était : « Je demeure dans l'assurance que....

BEAUCOUPDEBRUIT. « Que vous aurez la bonté d'arriver à temps, » virgule. Y êtes-vous? (*Ils répètent encore les mots.*) « et reste à jamais *votre très-humble et très-obéissant serviteur*[1]. »

PERNILLE. Le latin de la fin, monsieur, je ne sais pas l'écrire?

BEAUCOUPDEBRUIT. Regarde un peu comment les autres l'écriront. (*Prenant Oldfux pour son gendre.*) A l'avenir, il faut que vous m'appeliez beau-père, et moi je vous appellerai mon fils, car c'est affaire conclue entre nous. La seule chose qui reste, c'est que vous voyiez ma fille elle-même.

OLDFUX. Très-gracieux seigneur, ce n'est pas....

BEAUCOUPDEBRUIT. Non, je ne veux plus vous entendre parler de la sorte. Il faut que vous m'appeliez beau-père.

OLDFUX. Plairait-il seulement à Votre Seigneurie d'entendre....

BEAUCOUPDEBRUIT. De grâce, laissez là les cérémonies, et appelez-moi beau-père?

OLDFUX. Pardon, monsieur, mais vous vous trompez. Ce n'est pas moi qui dois épouser votre fille. Mon nom est Jonas.

BEAUCOUPDEBRUIT. Excusez-moi! J'ai tant d'affaires en tête!...

OLDFUX. Je suis Jonas Corfitsen, le très-humble cousin germain du côté paternel du véritable prétendu. Je ne suis qu'un

1. En français dans le texte.

vermisseau, si l'on me compare avec lui pour le calcul et la tenue des livres. C'est lui que j'ai à remercier, c'est lui devant les pieds de qui j'embrasserais la poussière, pour tout ce que j'ai appris de la tenue des livres. Je ne devrais pas faire son éloge, puisqu'il est mon cousin germain du côté paternel, mais je puis bien dire cependant qu'il n'a pas beaucoup de pareils dans quelque genre de calcul que ce soit, puisque, pour faire pendant à la règle appelée *regula Detri*, il en a fait une nouvelle qui se nomme *regula Petri*.

Beaucoupdebruit. Je suis enchanté que vous soyez son parent. Si ma seconde fille était en âge de se marier, nous pourrions peut-être bien faire aussi quelque chose de vous deux. (*Oldfux fait de grands saluts avec son pied.*) Pernille ! fais venir Leonora céans. Voici le moment de gagner vous-même les bonnes grâces de ma fille. Il lui a paru étrange d'abord que je voulusse la donner en mariage à un teneur de livres. Mais je sais maintenant qu'elle est revenue à de meilleures résolutions. Si j'avais deux filles, je voudrais qu'elles épousassent toutes deux des teneurs de livres.

Léandre. Je vous en remercie au nom de la corporation.

Oldfux. Je vous en remercie également au nom de l'art.

Beaucoupdebruit (*à Leonora, qui entre*). Çà, ma fille.... (*Aux secrétaires.*) Allez vous-en un peu au bureau, vous autres, collationnez bien les lettres les unes avec les autres et cachetez-les. Ensuite je vous ferai connaître les adresses. (*Ils remettent leurs plumes à l'oreille et s'en vont.*) C'est une grande joie pour moi, ma fille, que tu sois revenue à de meilleures résolutions, et que pour te conformer à ma volonté tu aies chassé de ta tête l'amour que tu avais. Les jeunes filles ne regardent qu'à l'extérieur des gens, et c'est ce qui fait qu'elles courent elles-mêmes à leur perte. J'ai choisi pour mon gendre ce jeune homme, qui, avec ce qu'il sait, est en état de ne te laisser manquer de rien, bien qu'il n'ait aucune fortune.

Leonora. Je vous supplie en grâce, mon cher papa, de ne plus penser à ce qui s'est passé. J'ai réfléchi depuis sérieusement et reconnu quel péché c'est de résister à la volonté de ses parents. Monsieur me plaît, et j'ai le plus grand contente-

ment du monde du choix que mon père a fait, bien persuadée que je suis qu'il ne prendra jamais aucune résolution à mon égard, si ce n'est pour mon avantage et mon bonheur.

Beaucoupdebruit. Je t'aime beaucoup trop, mon enfant, pour avoir jamais voulu te marier avec un homme qui ne t'aurait pas dû rendre heureuse. Approchez-vous donc l'un de l'autre et causez un peu ensemble.

Léandre. Très-chère mademoiselle et future épouse! lorsque je considère la nullité de mon propre mérite, et que je vois les zéros qui le représentent inscrits en une si belle place dans le grand livre des pensées de votre cher père, tous mes sens sont sur le point de me faire faillite et banqueroute. Un zéro n'a point de valeur par lui-même, mais un trait de plume placé à côté de lui peut en faire tout de suite quelque chose. Je ne suis, pour moi, qu'un humble trait de plume, sans aucune valeur. Mais si le modeste trait de plume que je suis vient s'ajouter au zéro que vous êtes, mademoiselle.... (*Oldfux le frappe dans le dos pour l'avertir.*) Je me suis trompé dans ce que je viens de dire, ma charmante demoiselle. C'est moi qui suis le zéro et qui n'ai aucune valeur, et c'est vous, mademoiselle, qui êtes le trait de plume qui, en venant s'ajouter au zéro, lui donne sur-le-champ une valeur.

Leonora. Vous vous estimez, monsieur, beaucoup trop peu.

Léandre. Je vous suis fort reconnaissant.

Oldfux. Peder, tiens, voici la bague que nous a remise ton père pour l'offrir à mademoiselle.

Léandre. C'est vrai, Jonas. Mon père vous fait présenter ses très-humbles salutations et vous prie, mademoiselle, de vouloir bien accepter cette bague de mes mains comme gage de mon amour.

Leonora. Je l'accepte et vous en remercie de tout mon cœur.

Léandre. Cela ne doit pas compter pour présent de noces, ma charmante demoiselle. Ce n'est qu'un léger gage de tendresse, d'un usage ordinaire en pareille circonstance, lequel usage tire son origine de ce que, de même qu'une bague est ronde et n'a ni commencement ni fin, de même....

Beaucoupdebruit. Un peu de silence, mes petits enfants! Je gagerais ma tête que notre dîner brûle dans la cuisine. (*Il sort brusquement.*)

Pernille. Ha! ha! ha! Que le diable vous emporte, tant vous jouez bien vos rôles!

Oldfux. Cependant, une fois ou deux, M. Léandre s'est embrouillé, quant il a dit, par exemple, que le paon fait la roue en contemplant ses pattes, et que mademoiselle est un zéro.

Léandre. Comment veux-tu aussi que je me mette tout ce fatras de pédanterie dans la tête?

Leonora. Grâce au ciel, tout va le mieux du monde. Maintenant me voici fiancée avec vous, mon cher Léandre, et cela en présence de mon père; mais....

Pernille. Vous en revenez toujours à votre *mais*, mademoiselle. Laissez-moi donc veiller au reste.

Léandre. Mais maintenant, quand le véritable teneur de livres va arriver?

Pernille. Si le ciel aussi maintenant allait tomber sur nous! Laissez-moi donc aviser seule aux choses. Vous n'avez rien à faire, vous, qu'à exécuter et qu'à suivre mes ordres C'est moi qui suis le capitaine, et vous, les simples soldats. Trêve donc d'observations.... Voici monsieur qui revient.

Beaucoupdebruit. C'est un mensonge, Anne. Ne nie donc jamais ce que je puis voir mieux que personne. Les assiettes ne sont pas écurées avec de la cendre. Elles sont écurées avec du sable, et cela précisément parce que je l'ai défendu maintes fois. Si j'avais seulement le temps d'examiner les plats et les cuillères, je suis bien certain que je ne les trouverais pas en meilleur état! Mais je ne suis qu'un homme, et c'est pourquoi je ne saurais faire ce qui dépasse les forces humaines. Je n'ai pas d'yeux derrière la tête. Je n'ai que deux mains, et je ne saurais être en dix endroits en même temps. Que je voudrais, une seule fois dans ma vie, être assez heureux pour pouvoir me dire à moi-même : « Va maintenant te mettre en paix à table ou au lit; tu n'as plus rien à faire de la journée! » Mais hélas un pareil moment ne viendra jamais, car mes affaires sont comme une boule de neige : plus elles avancent, et plus

elles grossissent. Ah ça, que veulent ces étrangers que j'aperçois céans, Pernille? Voulez-vous me parler, messieurs?

LÉANDRE et OLDFUX (*ensemble*). Oui.

PERNILLE. Hé, monsieur! ne voyez-vous point que c'est votre gendre?

BEAUCOUPDEBRUIT. C'est vrai. Excusez-moi; je m'oublie moi-même quelquefois, tant j'ai d'affaires. Ça donc, mon cher gendre, mon projet vous convient-il maintenant, et trouvez-vous dans ma fille des qualités qui puissent vous donner de l'amour pour elle?

LÉANDRE. Ah! mon amour pour elle est si grand, que c'est à peine si je puis me tenir sur mes jambes.

BEAUCOUPDEBRUIT. Fort bien. Le mariage aura lieu dès ce soir. Pernille, quel moment crois-tu qu'on puisse fixer pour le faire?

PERNILLE. Monsieur, vous n'aurez pas un moment à vous, autant que je puis prévoir les choses, jusqu'à six heures du soir, car vous avez ces cinq lettres à plier et à cacheter, sans compter l'adresse à écrire. Et puis toujours il survient une chose ou une autre, à laquelle on ne pense pas. Monsieur n'a vraiment jamais de bonheur pour cela.

BEAUCOUPDEBRUIT. Oh! oui, tu peux bien le dire, Pernille! Ainsi, mon cher gendre, revenez avec quelques-uns de vos proches parents à six heures du soir. Je n'aurai du reste ici personne, si ce n'est mon frère Leonard et le notaire. Mais, mon cher gendre, je voudrais bien vous consulter au sujet d'un petit calcul qui me paraît trop difficile pour moi.

PERNILLE Hé, monsieur, remettez cela à une autre fois. Le bon jeune homme a bien autre chose en tête!

BEAUCOUPDEBRUIT. C'est vrai. Mais il s'agit seulement d'une petite question. Une personne aussi versée que lui dans l'art du calcul me rendra en un clin d'œil ce service.

PERNILLE. Je ne vais jamais contre l'avis de monsieur, mais pourtant en ceci il m'est impossible de l'approuver. Vouloir tourmenter de calculs quelqu'un qui vient lui demander la main de sa fille!

BEAUCOUPDEBRUIT. Paix donc! Ce ne sera qu'une baga-

telle pour lui. Voici le calcul dont il s'agit : On a vendu dix tonnes de seigle, petite mesure, à raison de vingt rixdalers. Quelle serait la différence en plus du prix, si c'était grande mesure?

PERNILLE. Ah! monsieur, voilà que les autres poulets ont attrapé de nouveau la petite poule noire et s'apprêtent à la tuer.

BEAUCOUPDEBRUIT. N'est-ce pas vraiment affreux? (*Il sort brusquement.*)

LÉANDRE. Ah, Pernille, nous voilà perdus!

OLDFUX. Que la fièvre l'emporte, avec sa grande et sa petite mesure!

LÉANDRE. Je ne sais pas compter jusqu'à cinq, et il faut que je fasse maintenant un tour de force de calcul?

LEONORA. Vois-tu bien à présent, Pernille, comment tout ceci va tourner, et que ton projet....

PERNILLE. Trêve de paroles, et laissez-moi réfléchir un peu en repos.... Sauvez-vous vite d'ici.

LÉANDRE. Mais cela ne peut manquer d'éveiller des soupçons contre nous?

PERNILLE. Vite à la porte, vous dis-je! Nous n'avons pas d'autre expédient pour le moment.

LEONORA. Mais, Pernille. ..

PERNILLE. Déguerpissez tous ensemble, et vous aussi, moulin à paroles. (*Tous sortent, excepté Pernille.*)

BEAUCOUPDEBRUIT (*rentrant*). Elle voulait encore me faire croire que la petite poule noire n'avait rien à craindre.

PERNILLE. Ah! monsieur, j'ai bien vu de mes propres yeux, par la fenêtre, de quelle façon elle était battue. Mais cette fille-là est la même dans tout ce qu'elle fait. Dernièrement, si je ne l'avais pas arrêtée, il serait arrivé un grand malheur.

BEAUCOUPDEBRUIT. Quel grand malheur?

PERNILLE. Ma foi, monsieur, j'aime mieux ne pas vous le dire, à moins que vous ne me promettiez de ne point vous fâcher?

BEAUCOUPDEBRUIT. Je ne m'en fâcherai nullement. Dis-moi ce que c'est.

PERNILLE. L'autre jour, j'ai trouvé l'inventaire du linge fin

de monsieur dans la cuisine. Cette maudite fille s'en était emparée et voulait s'en servir pour griller du saumon.

Beaucoupdebruit. Non, voilà une chose dont il m'est impossible de ne pas me fâcher! Ce pouvait être pour moi la cause d'un grand malheur.

Pernille. Si monsieur ne tient pas sa promesse, je n'aurai plus jamais confiance en lui.

Beaucoupdebruit. Non pas, Pernille! Il faut qu'elle me le paye. On ne saurait imaginer un tour plus pendable!

Pernille. De grâce, monsieur! Je vous en supplie humblement. Elle s'est mise à genoux devant moi et m'a conjurée en sanglotant de ne la pas trahir. Toutefois, je n'ai rien voulu lui promettre, qu'après qu'elle m'a eu juré par les plus grands serments de ne plus jamais à l'avenir toucher aux papiers de monsieur.

Beaucoupdebruit. Toucher à mes papiers, c'est toucher à la prunelle de mes yeux!

Pernille. Que monsieur se tranquillise! Elle aura appris par cette aventure à faire un peu plus attention.

Beaucoupdebruit. Si l'on me volait de l'argent, j'en prendrais encore mon parti. Mais m'enlever mes papiers, c'est m'arracher l'âme du corps!

Pernille. Je puis assurer monsieur que rien, absolument rien, n'en a été perdu ni même dérangé. Je n'ai pas cessé d'avoir l'œil dessus.

Beaucoupdebruit. Eh bien! je me tairai cette fois, à cause de toi. Mais à l'avenir, j'entends que personne n'entre dans mon bureau, si ce n'est toi. Où donc est allé mon gendre?

Pernille. Mais, monsieur, n'avez-vous pas pris congé de lui, en lui recommandant de revenir à cinq heures?

Beaucoupdebruit. C'est vrai, Pernille. J'oublie une chose après l'autre. Croirais-tu que je ne sais même pas si j'ai dîné à midi?

Pernille. Non, monsieur. Le dîner est encore sur la table à vous attendre.

Beaucoupdebruit. Alors je vais entrer pour manger un peu en toute hâte. (*Il sort.*)

Pernille (*seule*). Et voilà comment nous nous sommes tirés de cet écueil.

Oldfux. (*Il entre habillé en laquais*). La peste, Pernille ! Dans quel embarras il nous a jetés avec son calcul de la grande et de la petite mesure!

Pernille. Eh bien, moi, je m'y suis prise de façon à lui faire oublier à la fois sa grande et sa petite mesure, en tournant le discours et son attention sur les choses du ménage.

Oldfux. Mais qu'a-t-il dit, en remarquant que nous avions disparu?

Pernille. Je lui ai fait accroire que c'était lui-même qui avait pris congé de vous. Je réussis à lui faire tout oublier, rien qu'en lui suscitant de nouvelles affaires.

Oldfux. Je m'en vais, ma foi, lui mettre aussi de la besogne sur les bras.

Pernille. Et cela est aussi absolument nécessaire. Autrement, nous sommes perdus. Avant une demi-heure, nous aurons ici le teneur de livres. Mais voici monsieur. Éloigne-toi, et rentre vite avec la lettre de Léandre. (*Oldfux sort, pendant que Beaucoupdebruit entre.*) Monsieur a-t-il déjà dîné?

Beaucoupdebruit. Je n'ai jamais le temps de manger à mon appétit, Pernille ! Cours vite voir si les secrétaires ont plié les lettres.

Pernille. Voici un laquais que je viens de rencontrer justement à la porte avec une lettre pour monsieur. (*Oldfux vient remettre la lettre et sort de nouveau.*)

Beaucoupdebruit. Pernille, lorsque quelqu'un vient pour me parler, il faut répondre que tu veux voir d'abord si je suis au logis. C'est ce que ne manquent jamais de faire tous les domestiques dans les grandes maisons.

Pernille. Il y a des gens qui poussent l'impertinence jusqu'à entrer tout droit en courant. Mais, puisque monsieur veut qu'il en soit ainsi, il ne faut pas que monsieur regarde par la fenêtre qui est là, comme il a l'habitude de le faire, car dernièrement un homme, qui vous avait vu de la sorte à la fenêtre, me rencontra dans la rue et me dit: « Salue ton maître, et dis-lui que, quand il sortira, il fera bien de prendre avec lui

sa tête, que j'ai vue à la fenêtre. » Il se peut qu'on ait quelque chose d'important à vous communiquer, monsieur, et qu'on ne veuille pas dire aux domestiques ce dont il s'agit.

BEAUCOUPDEBRUIT. A tout prendre, ce que tu dis est vrai. Mais il faut que je lise cette lettre. (*Il lit la lettre.*) Morbleu! Voici une maudite affaire! Ce Léandre, qui est venu ici ce matin, m'écrit que, recevant la nouvelle que j'ai donné à un autre ma fille qui s'est auparavant fiancée avec lui, ce qu'il se fait fort de prouver par différentes lettres d'elle, où elle s'engage par serment à n'aimer personne que lui, il espère que je ne lui en voudrai pas s'il proteste contre les nouvelles fiançailles et fait valoir ses droits par-devant la justice.

PERNILLE. Eh bien, qu'est-ce que cela signifie? C'est mademoiselle qui rompt elle-même avec lui, et le prétexte sera que sa promesse a été faite sans le concours de l'approbation paternelle Et comme il lui a été impossible d'obtenir cette approbation, la chose tombe d'elle-même. Du reste, je reconnais qu'il est bien pénible pour monsieur de s'engager dans un procès, car il aura beau le gagner, il n'en aura pas moins dépensé en pure perte un temps incalculable.

BEAUCOUPDEBRUIT. Il y a de quoi devenir fou, rien que de penser à tout ceci. Que me conseilles-tu de faire dans cette conjoncture?

PERNILLE. Je conseille à monsieur d'abord d'écrire lui-même à ce jeune homme, de lui représenter toute l'injustice de ses prétentions, de le détourner par là du procès qu'il veut commencer, et enfin de consulter un bon avocat.

BEAUCOUPDEBRUIT. Envoie vite le domestique me querir au plus tôt un avocat.

PERNILLE. J'y vais. Que monsieur écrive la lettre pendant ce temps-là.

BEAUCOUPDEBRUIT. Hélas, infortuné que je suis! Me voilà noyé dans les affaires. (*Il se met à écrire.*)

PERNILLE (*à part*). Tout va le mieux du monde. Seulement il faut que je lui crée encore d'autres affaires, car ses embarras et mon adresse doivent si bien faire que, lorsque le véritable prétendu arrivera, monsieur n'ait ni l'envie ni le loisir de lui parler.

Alors qu'il vienne s'il veut, ce prétendu. Il sera, en présence de monsieur, fiancé avec la femme de confiance, Magdelone. Léandre et Oldfux ne peuvent pas comprendre pourquoi je tiens à faire ce double mariage. Mais ils ne savent pas qu'elle m'a promis cinquante rixdalers, si je peux amener monsieur à lui donner un mari, et cela n'arrivera jamais, si ce n'est grâce à l'occasion présente. Autrement monsieur n'aura jamais le temps d'y songer.

Beaucoupdebruit. Qu'on ne laisse entrer personne, excepté l'avocat et le barbier. Il faut enfin que je sois rasé, d'autant plus qu'il vient des étrangers ce soir. A moins que je ne remette un peu le mariage ?

Pernille. Je ne conseillerais pas à monsieur de remettre le mariage, au moment où le polisson que vous savez emploie tous les moyens pour l'empêcher.

Beaucoupdebruit. C'est vrai, ce que tu dis-là. Il faut que tout se fasse ce soir, si peu de temps que j'aie. Mais ne laisse entrer personne céans, que je puisse écrire ma lettre en repos.

Pernille. Non, personne excepté l'avocat, le barbier et le prétendu.

Beaucoupdebruit. Mais le prétendu ne viendra certainement pas avant ce soir.

Pernille. Il me semble pourtant que monsieur lui a bien dit de revenir ici cette après-midi.

Beaucoupdebruit. Je ne me le rappelle pas du tout. C'est une sottise alors que j'aurai faite.

Pernille. Cela ne gênera monsieur en rien. Le jeune homme n'aura qu'à rester à causer avec mademoiselle. Je me charge d'excuser monsieur comme il faut.

Beaucoupdebruit. De cette façon-là je pourrai au moins écrire ma lettre.

Pernille (*à part*). Maintenant, M. le teneur de livres, vous pouvez venir quand il vous plaira. La partie est gagnée. Mais on frappe. Je crois bien que c'est lui. (*Le véritable teneur de livres entre. Beaucoupdebruit se met à écrire sans le voir.*)

Le teneur de livres (*à Pernille.*). Je viens ici d'après ce qui est convenu entre mon père Erich Madsen, le teneur de

livres, etle seigneur Beaucoupdebruit, pour vous demander en mariage, ma belle demoiselle.

PERNILLE. Vous faites erreur, monsieur! Je suis la servante. Mademoiselle va avoir l'honneur de venir dans un moment.

LE TENEUR DE LIVRES. L'honneur est pour moi, et c'est elle qui me le fait. Mais ne pourrais-je pas d'abord obtenir un entretien de son père?

PERNILLE. Hélas, non. Vous voyez monsieur assis là et plongé dans les plus fâcheuses affaires du monde, qui l'ont empêché toute la journée de boire et de manger. Il m'a chargée de vous faire ses excuses. Du reste c'est une affaire conclue en ce qui concerne monsieur. Il ne manque plus qu'une chose, c'est que vous parliez avec mademoiselle elle-même. Si vous voulez bien attendre un instant, elle va venir tout de suite. Ah! mon malheureux maître! Je crains qu'il ne soit encore une fois troublé dans ses affaires. (*Magdelone entre avec une toilette ridicule.*)

LE TENEUR DE LIVRES. Je suis venu ici, belle demoiselle, d'après l'arrangement qui a eu lieu entre le seigneur Beaucoupdebruit et mon excellent père, afin de vous dire, avec tout le respect et l'estime que je vous dois, que je vous désire pour ma femme légitime, et vous demander si vous voulez de moi pour votre époux légitime?

MAGDELONE (*faisant la révérence*). Je vous en remercie mille fois.

LE TENEUR DE LIVRES. Je vous prie alors humblement de ne point refuser cette bague comme présent de noces.

MAGDELONE. Je vous en remercie mille fois. Ne voulez-vous pas vous asseoir un peu, mon ange?

LE TENEUR DE LIVRES. Non, merci, belle demoiselle. J'aime mieux rester debout.

MAGDELONE. Ah, je vous supplie, veuillez vous asseoir, mon ange. (*Ils s'asseyent.*)

BEAUCOUPDEBRUIT. Qui est-ce qui parle là, Pernille?

PERNILLE. C'est le prétendu, monsieur, qui cause avec mademoiselle.

Beaucoupdebruit (*sans lever la tête*). Fort bien, mon enfant! continue à babiller avec ton fiancé, jusqu'à ce que j'aie écrit ma lettre.

Le teneur de livres. On a beau dire ce qu'on veut du mariage. On ne saurait douter que la volonté du ciel n'y ait une part étrange. Souvent dans mes rêves il m'est apparu une femme avec la même tournure et le même aspect que mademoiselle, et c'est pourquoi je me dis que, depuis longtemps, quelque chose se préparait là-haut pour nous.

Pernille (*à part*). Puisse-t-il t'arriver malheur, aussi sûrement que c'est de l'argent, et rien autre chose, que tu viens chercher ici!

Magdelone. Quoi, serait-il possible? Il m'en est arrivé, en vérité, tout autant; car, une fois, comme j'adressais debout ma prière au ciel pour en obtenir un bon mari, prière que, soit dit sans me vanter, je lui ai souvent adressée (on ne saurait d'ailleurs trop dire de prières) il me sembla voir une personne qui vous ressemblait, mon ange, trait pour trait.

Le teneur de livres. Pardon, ma chère demoiselle! Voulez-vous me permettre de vous presser dans mes bras[1] ?

Magdelone. Je vous en remercie mille fois.

Beaucoupdebruit. Pernille? Qui est-ce donc qui parle de ce côté?

Pernille. C'est le prétendu, monsieur, qui cause avec mademoiselle.

Beaucoupdebruit. Bien, bien. Continuez à causer de votre amour, mes petits enfants, jusqu'à ce que j'aie fini ma lettre.

Le teneur de livres. Pourrais-je vous demander, ma chère demoiselle, quel âge vous avez?

Magdelone. Il y a de par le monde de méchantes gens qui ont fait courir le bruit que j'avais quarante ans. Mais, en vérité, je n'en ai pas plus de trente.

Le teneur de livres. Alors nous sommes du même âge.

Magdelone. Voilà qui se rencontre à merveille. Les enfants du même âge sont ceux qui jouent le mieux ensemble.

1. Maa jeg tage paa Hendes Bryst?

Le teneur de livres. On ne devrait jamais se marier avant d'avoir la trentaine.

Magdelone. C'est bien vrai. Quand ce sont des enfants qui se marient, le ménage ne peut que mal aller.

Beaucoupdebruit. Qui est-ce donc qui parle de ce côté, Pernille?

Pernille. C'est le prétendu qui parle avec sa fiancée.

Beaucoupdebruit. Me voici tout de suite à vous, mes petits enfants. Je n'ai plus que quelques lignes seulement.

Pernille (*à part*). Diable! Il faut alors que j'invente encore quelque chose de nouveau. (*Haut, au teneur de livres.*) Monsieur, ne vous plairait-il pas d'entrer dans la chambre à coucher de mademoiselle? Vous auriez plus de liberté pour vous entretenir tous deux, et vous ne troubleriez pas mon maître.

Le teneur de livres. C'est vrai. Il faut faire ce qu'elle dit. (*Il sort avec Magdelone.*)

Pernille (*à part*). Diantre! Je vois qu'il a déjà fini d'écrire. Il est temps de prévenir Oldfux en toussant, ce qui est le signal convenu. (*Elle tousse. Oldfux entre, déguisé en avocat.*)

Oldfux (*à Beaucoupdebruit*). J'ai appris, monsieur, que vous demandiez un avocat.

Beaucoupdebruit. Sans doute. Êtes-vous celui que mon domestique est allé chercher de ma part?

Oldfux. Non, monsieur! C'est un homme qui n'est jamais en état l'après-midi de soutenir une conversation.

Beaucoupdebruit. Est-ce qu'il boirait?

Oldfux. Oui, monsieur! Mais ne le répétez pas au moins.

Beaucoupdebruit. Pourquoi donc, Pernille, as-tu envoyé le domestique chez un pareil homme?

Pernille. Je ne savais pas qu'il buvait, monsieur. Mais tout est pour le mieux, puisque celui-ci est venu à sa place.

Oldfux. J'ai mes entrées dans la maison, et comme j'ai su que monsieur a besoin d'un procureur, j'ai pris la liberté de venir.

Beaucoupdebruit. Je vous demeure fort obligé.

Oldfux. Y a-t-il quelque chose pour votre service?

Beaucoupdebruit. Oui, j'ai quelque chose sur quoi je voudrais bien vous consulter[1].

Oldfux. Le mot *consulere*, monsieur, a une double signification. Il veut dire tout à la fois donner un bon avis à quelqu'un, en latin, *consulere alicui*, et aussi demander à quelqu'un un bon conseil, en latin, *consulere aliquem*.

Beaucoupdebruit. Hé, là! Je crois que, vous autres savants, vous avez tous le timbre un peu fêlé. Je n'ai pas envoyé quelqu'un vous chercher pour vous demander des avis sur l'orthographe des mots, mais bien....

Oldfux. Monsieur, notre conversation n'a rien à démêler avec l'orthographe. Vous confondez l'orthographe avec la syntaxe, *cum syntaxi. Orthographia est ars vocabula rectè scribendi*, c'est l'art ou plutôt la science de bien écrire les mots, ce qui est une chose à laquelle je n'ai touché en aucune façon, puisque je n'ai fait que corriger la manière de parler de monsieur. *Non orthographiam, sed phrases corrigo*.

Beaucoupdebruit. Excusez-moi. Ce n'est pas vous que j'ai envoyé querir. Vous pouvez vous en aller quand il vous plaira. J'ai bien autre chose à faire qu'à perdre mon temps à des sornettes.

Oldfux. Les docteurs et les avocats sont à la disposition de tout le monde. Mais les statuts de leur corporation disent aussi qu'ils doivent se faire payer pour chaque peine qu'ils prennent.

Beaucoupdebruit. Dois-je vous payer, moi, pour me faire perdre en fadaises le meilleur d'un temps qui m'est précieux?

Oldfux. Que souhaitez-vous alors, monsieur?

Beaucoupdebruit. Je voudrais vous demander conseil sur quelques points.

Oldfux. Monsieur, le mot *point*[2] nous est tout à fait inconnu à nous autres légistes, et n'est d'usage que chez les théologiens, *in foro theologico*. Le droit romain l'ignore de la manière la plus absolue. Il n'est partagé qu'en livres, chapitres et paragraphes, *in libros, capita et paragraphos*. Que monsieur

1. En danois *consulere*. Le jeu de mots suivant nous paraît intraduisible en français.

2. Le texte dit *artikel*.

prenne seulement la peine de lire en entier le Code, les Pandecles, les Institutes, les Novelles, *Codicem, Pandectas, Institutiones, Novellas,* pour voir un peu s'il rencontre quelque part le mot *point.* Je perdrais ma charge [1] plutôt que de consentir à me servir du mot *point.* Mais sur quoi me demandez-vous conseil?

Beaucoupdebruit. Il s'agit d'un jeune homme qui s'est secrètement fiancé avec ma fille, et qui a reçu d'elle différentes lettres où elle l'assure de son amour. Tout ceci a eu lieu à mon insu. J'ai demandé pour ma fille un autre mari, le fils d'un brave homme. Là-dessus elle a tout d'abord jeté les grands cris, mais enfin elle accepte celui que je me suis choisi pour gendre. L'autre a eu vent de l'affaire et me menace de la justice, en s'appuyant sur les lettres de ma fille. De pareilles menaces ne signifient rien sans doute, monsieur l'avocat? Toutefois, pour le détourner de son procès en l'effrayant, j'ai remis une lettre....

Oldfux. Que signifie ici le mot *remettre?* Remettre peut vouloir dire différer, mais cela peut vouloir dire aussi faire parvenir.

Beaucoupdebruit. Je crois que c'est Lucifer en personne qui est venu ici déguisé en avocat.

Oldfux. Monsieur, il faut parler clairement. Voulez-vous dire : faire parvenir?

Beaucoupdebruit. Oui, oui. J'ai écrit une lettre qui est toute prête.

Oldfux. Une pareille lettre doit être écrite avec le plus grand soin, si l'on veut par l'intimidation détourner l'adversaire du procès. Montrez-moi cette lettre. (*Il lit la lettre.*)

Beaucoupdebruit. N'est-ce pas assez fort?

Oldfux. Non, non, monsieur. Il faut encore d'autres arguments. Je vais vous dicter une lettre qui produira plus d'effet.

Beaucoupdebruit. Soit. Dictez-moi donc.

Oldfux. Êtes-vous à même d'écrire la dictée à l'espagnole,

1. Le nombre des avocats est limité dans les pays du nord, comme celui des avoués chez nous.

comme nous autres avocats faisons toujours, parce qu'elle est plus courte et plus prompte.

BEAUCOUPDEBRUIT. La manière la plus prompte sera la meilleure. Mon temps m'est très-précieux, et j'ai beaucoup à faire.

OLDFUX. Je suis fort heureux que monsieur connaisse la dictée à l'espagnole. (*Il frappe Beaucoupdebruit sur l'épaule.*) Y êtes-vous?

BEAUCOUPDEBRUIT. Mais vous ne m'avez encore rien dit.

OLDFUX. Comment, monsieur? En vous frappant sur l'épaule, je veux dire par là que vous devez écrire le titre de la personne. Il ne saurait y avoir d'invention plus utile ni plus rapide que celle-là.

BEAUCOUPDEBRUIT. Bon Dieu, quelle nouvelle mode est-ce là! C'est très-bien, quand on le sait. Je m'en vais laisser la place en blanc pour le titre.

OLDFUX. Bien. Vous plaît-il maintenant d'écrire? « Attendu que le seigneur Léandre. » Y êtes-vous?

BEAUCOUPDEBRUIT. Oui.

OLDFUX (*après avoir sifflé*). Avez-vous encore mis cela?

BEAUCOUPDEBRUIT. Quoi, cela?

OLDFUX. Mais, monsieur, quand je siffle, cela veut dire: virgule.

BEAUCOUPDEBRUIT. Quelle diable d'invention! Maintenant, j'ai mis la virgule.

OLDFUX. « Fils du seigneur Jeronimus, habitant de la ville. » Tvi[1]. Y êtes-vous?

BEAUCOUPDEBRUIT. Il n'habite pas Tye[2], monsieur. Il habite cette ville-ci.

OLDFUX. Mais, monsieur, lorsque je dis, comme je l'ai fait, *tvi*, c'est tout comme si je nommais l'endroit où habite la partie adverse. Je vois, monsieur, que vous n'entendez rien à la nouvelle façon de dicter. Mais il ne tient qu'à vous de l'apprendre en un instant, et de vous en servir toujours dans la

1. *Tvi* est une onomatopée que le danois explique par le verbe *spytte*.
2. Village du Jutland.

suite pour dicter à votre secrétaire, car c'est une invention de la dernière utilité pour tous ceux qui ont beaucoup à faire. Où en êtes-vous maintenant?

BEAUCOUPDEBRUIT. « Fils du seigneur Jeronimus habitant de la ville. »

OLDFUX. Bien. (*Il siffle.*) Y êtes-vous?

BEAUCOUPDEBRUIT. Oui, virgule.

OLDFUX. « L'année dernière. » (*Il le tire par les cheveux.*) Y êtes-vous?

BEAUCOUPDEBRUIT. Pourquoi me tirez-vous par les cheveux?

OLDFUX. Mais cela veut dire *parenthesis.*

BEAUCOUPDEBRUIT. Eh bien! tu vas attraper quelque chose! (*Il lui donne un soufflet.*) Tiens, cela veut dire : *Claudatur parenthesis.*

OLDFUX (*à Pernille.*) Je vous prends à témoin de la manière dont je viens d'être traité. (*A Beaucoupdebruit.*) Je vous ferai comparaître devant la justice.

BEAUCOUPDEBRUIT. Et moi, je vous y ferai comparaître également.

OLDFUX. Je prouverai que c'est une méthode adoptée par tous les grands avocats à l'étranger.

BEAUCOUPDEBRUIT. Et, moi, je prouverai que vous n'êtes qu'un faquin, vous et tous les autres, qui vous servez de cette méthode-là.

OLDFUX (*prenant Pernille par l'oreille*). *Antestaminor.*

PERNILLE. Aïe, aïe, aïe.

BEAUCOUPDEBRUIT. Veux-tu donc, chien que tu es, user encore de violence dans ma propre maison!

OLDFUX. Quoi! Vous êtes un homme comme il faut, et vous ne savez pas ce que veut dire *antestaminor!* Sachez donc que d'après le droit romain, on prend les gens par l'oreille, en disant *antestaminor*, lorsqu'on invoque leur témoignage.

BEAUCOUPDEBRUIT. Ne sais-tu pas aussi que d'après le droit romain, on jette à la porte les coquins qui s'introduisent chez les honnêtes gens pour se jouer d'eux? (*Il met Oldfux à la porte.*) Ne suis-je pas l'homme le plus infortuné qui soit sur terre? Les malheurs et les contretemps pleuvent à torrents

sur moi! J'ai eu beau m'épuiser et suer toute la journée, je n'ai absolument rien fait. Il faut qu'il existe des mauvais génies de diverses sortes, les uns pour troubler les hommes dans leur piété, les autres pour les troubler dans leurs affaires. C'est bien sûr quelque mauvais génie de ce genre-là qui aujourd'hui s'est installé en maître chez moi, et qui s'amuse justement, en un jour où j'ai tant à faire, à jeter des pierres pour m'arrêter en chemin. C'est encore ce génie du diable qui m'a envoyé tout exprès ici ce maudit avocat. Voilà une journée qu'on m'a volée de la façon la plus révoltante. On dira peut-être : demain tu auras une journée aussi longue. Mais chaque nouvelle journée amène de nouvelles affaires, et plus la journée est longue, plus lourdes sont les affaires. Que faire? J'ai bien envie de m'aller pendre. Hélas! je ne l'ai pas même, ma foi, le temps de me pendre. Je veux prendre un habile factotum, qui soit en état de copier tout ce dont j'aurai besoin.

Pernille. Oui, c'est, en vérité, une journée qui nous a été comme escamotée.

Beaucoupdebruit. Pernille, tu ne saurais croire à quel point je suis las de la vie.

Pernille. Cela n'a rien d'étonnant. Monsieur a d'abord à travailler comme deux hommes. Il pourrait bien encore s'en tirer, n'étaient ces maudits contretemps qui arrivent en foule. Aujourd'hui, il semble impossible qu'une chose marche comme il faut. J'imagine que c'est ce jeune homme, à qui vous avez donné son congé, qui a mis tous ces gens en mouvement pour se venger. Et ce qui.... Mais, tenez, aussi vrai que je suis une honnête fille, nous voici un nouveau démon sur le dos.

Oldfux. (*Il rentre déguisé en savant allemand*[1].) Bartonnez moi, resbectâble seigneur, la liberté qué ché brends té mé présender.

Beaucoupdebruit. Est-ce votre coutume d'entrer ainsi dans la maison des gens comme il faut sans vous faire annoncer?

1. Dans le texte, Oldfux parle allemand. Je ne puis conserver, dans ma traduction, que la prononciation, la langue n'ayant pas cours en France.

OLDFUX. Ché n'ai boint osé frâber, très nauble seigneur. Ché né souis boint assez effrondé bour cela.

BEAUCOUPDEBRUIT. Point assez effronté!... Que venez-vous faire céans?

OLDFUX. Il m'a été tit qué monsieur peaucoup à faire il a.

BEAUCOUPDEBRUIT. Et c'est précisément pour cela que vous venez me faire perdre mon temps!

OLDFUX. M'en bréserve le ciel, nauble seigneur! *Per contrarium*, *per contrarium*, très-nauble seigneur.

BEAUCOUPDEBRUIT. Un semblable titre ne me convient pas.

OLDFUX. Né tites boint cela, Excellence! Né tites boint cela.

BEAUCOUPDEBRUIT. Je crois que c'est Lucifer lui-même qui a mis ce gaillard-là à mes trousses.

OLDFUX. Qué monsieur ne se bresse boint, mais qu'il gonsitère que ch'ai fait doutes mes études, doutes mes études.

BEAUCOUPDEBRUIT. Eh bien! vous n'en avez pas beaucoup profité, de vos études!

OLDFUX. Gonsitérez pien, nauble seigneur, qué ché blus dé fingt-quadre langues gombrends.

BEAUCOUPDEBRUIT. Nous avons eu aussi dernièrement ici un vagabond qui prétendait comprendre vingt langues, et qui n'en savait pas une seule.

OLDFUX. Mais il n'en est boint té maîme afec moi. Ché né feux bas mé fanter moi-même, mais ché souis un homme gapâble et bâtricien dé naissance.

PERNILLE. Qu'est-ce que cela veut dire, bâtricien?

OLDFUX. (*Il embrasse le tablier de Pernille.*) Fôtre resbectueux servideur, nauble demoiselle!

PERNILLE. Peste! Quel titre!

OLDFUX. Ché fous prie très-humblement dé mé bardonner, dé né fous afoir boint fait blutôt mon référence.

PERNILLE. C'est tout pardonné.

OLDFUX. Il n'y a bersonne qui né toife regonnaître l'extraortinaire édentue dé mon science. Fotre Grâce beut gombrendre elle-même qu'une bersonne qui a étudié à Wittemberg, Helmstadt, Franckfurt, Prag, Leipzig, Rostock, Koenisberg, Nuernberg, Heidelberg, Cracau, Landau, Tuebingen, Uri, Unterwal-

den, Franckfurt sur le Mein, Franckfurt sur l'Oder, Franckfurt sur la Moselle, Mecklenburg, Grubenhagen, Kiel, Zerbst, etc. sans gompter une foule de golléges, — ché groi tonc que Fôtre Grâce gombrentra sans beine qu'un homme qui dand d'Unifersités a fréquendées toit bosséter une science très-édentue. N'est-il bas frai, nauble demoiselle?

BEAUCOUPDEBRUIT. Je vois bien que vous avez appris tout ce qu'il faut pour être un pédant, et que....

OLDFUX. Bardonnez-moi, mon nauble et fertueux badron! Pensez que ch'ai tenu blus dé cinquande *collegia tam privata quam privatissima*, gomme, *collegia practica*, *didactica*, *tactica*, *homiletica*, *exegetica*, *ethica*, *rhetorica*, *oratoria*, *metaphysica*, *chiromantica*, *necromantica*, *logica*, *talismanica*, *juridica*, *parasitica*, *politica*, *astronomica*, *geometrica*, *arithmetica*....

BEAUCOUPDEBRUIT. Arrête donc, au nom du diable!

OLDFUX. *Chronologica*, *horoscopica*, *metoscopica*, *physica tam theoretica quam practica*.

BEAUCOUPDEBRUIT. Apporte-moi ici mon bâton, Pernille!

OLDFUX. *Supra institutiones*, *Codicem*, *Pandectas*, *jux naturæ*, *jux civile*, *municipiale*, *feudale*, *jus gentium*, *jus jusculum*, et t'autres sciences semplâples.

BEAUCOUPDEBRUIT. Mon bâton, te dis-je!

OLDFUX. Que Fôtre Grâce né s'emborte boint! Ché souis ici tans une ponne indention fenu, bour mes humples serfices offrir, barce qué ch'abbrends qué monsieur beaucoup à faire il a. Guand fous une fois tans fos affaires embloyé m'aurez, alors ferrez fous quel garçon ché souis!

BEAUCOUPDEBRUIT. Je connais bien les gens de votre pays. Quand une fois vous avez fourré vos doigts dans une affaire, on ne peut jamais se débarrasser de vous[1].

OLDFUX. Ché né temande pour mes serfices rien té blus qué t'être nourri, car ché sers *par honneur*, *par honneur*[2].

BEAUCOUPDEBRUIT. En quoi pouvez-vous m'être utile?

1. Excellente épigraphe pour une histoire de la politique extérieure de l'Allemagne depuis Charlemagne.

2. Ce mot est en français.

Oldfux. Ché m'engâcherai à égrire en tix minutes toude une main te bâbier.

Beaucoupdebruit. C'est beaucoup. Tenez, en voilà une feuille, pour essayer. (*Oldfux s'assied et fait semblant d'écrire.*) Il me tarde de savoir ce qui va en résulter. Approchons-nous pour voir comment il s'y prend.

Oldfux (*venant à sa rencontre*). Foyez un beu, nauble seigneur! Ch'ai engore blus dôt fini qué ché n'afais brômis.

Beaucoupdebruit. Ah! ciel, que vois-je! Il n'a fait que barbouiller tout le papier. Où est mon bâton? (*Oldfux poursuivi par Beaucoupdebruit se cache sous la table, la soulève, la fait tomber et se sauve ensuite à toutes jambes.*) Ah! Pernille, voici un malheur qui dépasse encore tous les autres! Vois un peu! Tous mes papiers à terre sur le plancher! Maintenant, on peut acheter ma vie pour quatre shillings.

Pernille. De grâce, monsieur, ne perdez point courage. Nous les remettrons bien en ordre. Mais je veux arriver à découvrir l'enchaînement de tout ceci. Je gagerais ma vie, que c'est quelqu'un qui les a tous envoyés ici.

Beaucoupdebruit. Hélas! hélas! je n'en puis plus.

Pernille. De grâce, mon cher maître, montez un peu vous jeter sur votre lit. Comme vous voilà changé! Ah! le malheureux maître que j'ai là! Faites ce que je vous supplie humblement de faire. En moins d'une demi-heure, je m'en vais tout remettre en ordre ici.

Beaucoupdebruit. C'est aussi ce que je m'en vais faire, car je ne puis plus tenir sur mes jambes. (*Il sort.*)

Pernille (*seule*). Tout va le mieux du monde. Maintenant, je m'en vais aller dans la chambre de Magdelone pour trouver le teneur de livres, et l'inviter à venir ici avec ses amis à sept heures, c'est-à-dire après le moment où Léandre aura signé son contrat de mariage. Je pousserai monsieur à hâter les choses avec Léandre, précisément par crainte de Léandre. Seulement quand le véritable prétendu arrivera, ce sera une diable d'histoire! Mais, bah! je quitte la maison avec mademoiselle. C'est tout de même un fameux luron que cet Oldfux! Il a fait bien des tours dans ce pays-ci, et ailleurs. Le dernier rôle qu'il a joué

était tout entier de son invention. Maintenant, la partie est bien gagnée, car l'état où est monsieur ne lui permettra pas de causer avec le teneur de livres. Personne n'est plus facile à duper que les gens qui n'ont jamais de temps à eux. Il suffit de leur susciter des affaires et des ennuis.

Avant de passer de l'intrigue aux dénouements, qu'il me soit permis, à titre de transition, de remarquer que Molière commet assez volontiers à la jalousie de quelque personnage accessoire le soin de préparer la solution de ses pièces. Après quatre actes de hautes discussions sur la morale et de luttes oratoires, on conçoit que le poëte se soit plus d'une fois trouvé un peu pris au dépourvu en présence de l'urgence d'improviser un dénoûment. Il était commode pour lui de s'en remettre à quelque envie de bas étage pour tirer la comédie de la spéculation philosophique, et dénouer un nœud, peu serré sans doute, mais qui enfin risquait fort de n'être jamais dénoué, faute d'une main complaisante qui voulût bien prendre cette peine. De là ces dénonciations soudaines qui préparent le dénoûment, et qui n'ont pour mobile qu'une rancune haineuse, un dépit quelconque. Sans son dépit de prude, Arsinoé ne trahirait pas la méchanceté de Célimène. Sans son dépit d'honnête homme bâtonné, maître Jacques n'accuserait pas Valère d'un vol qu'il n'a point commis, et dont l'accusation, au lieu de le faire jeter en prison, le jette de la manière la plus inopinée dans les bras de son père. Sans son dépit de pédant outragé, Vadius ne démasquerait pas le premier, aux yeux de Philaminte, son ancien ami Trissotin. Sans son dépit de mari jaloux, Lucas, le mari de Jacqueline, ne viendrait pas en temps opportun prévenir son maître Géronte de l'enlèvement auquel Sganarelle a prêté la main. Toutefois ce n'est point là un de ces ressorts assez visibles et assez essentiels chez Molière pour que Holberg

pût aisément l'apercevoir et dût nécessairement se l'approprier. Ses dénoûments, d'ailleurs, n'ont pas besoin de préparation, parce qu'ils se confondent en général avec l'intrigue même et forment le corps de la pièce.

Les dénoûments les plus fréquents dans la comédie à Rome, ce sont les reconnaissances finales. Néanmoins, ces reconnaissances n'y sont pas inévitables, car, dans Plaute seul, il y a neuf pièces, (c'est à peu près la moitié de son théâtre), où le dénoûment se fait sans reconnaissance. Il est vrai que la plupart de ces pièces, où manquent les reconnaissances, manquent aussi de dénoûment, puisque c'est tout simplement un subit accord des volontés longtemps opposées qui les termine. Dans le *Stichus*, par exemple, je cherche en vain une difficulté à résoudre. Dans le *Mercator*, je ne vois qu'un père qui prend assez tardivement et sans motif bien apparent le parti de se laisser fléchir. Ce n'est donc pas toujours par une reconnaissance plus ou moins attendue que la comédie antique se tire de la situation peu compliquée qu'il lui a convenu de se créer à elle-même. Mais on ne saurait disconvenir non plus que les reconnaissances forment encore les plus intéressants de ses dénoûments. Quant à l'invraisemblance qui nous choque tant, nous autres modernes, dans ce genre d'événements, n'oublions pas qu'elle existait à peine pour un peuple établi le long de côtes et de mers continuellement infestées par des bandes de pirates. Au dix-septième siècle encore, alors que les galères turques exerçaient dans la Méditerranée cette omnipotence dont les escadres d'évolution de la marine britannique ont recueilli en grande partie l'héritage, les enlèvements de théâtre étaient quelque chose de plus qu'une simple fantaisie de poëte. En plein règne de Louis XIV, il suffit d'un corsaire algérien secondé par un bon vent pour nous enlever dans Regnard l'espoir de la comédie amusante et venger la race musulmane

des sottises excentriques que lui avait prêtées le génie de Molière.

Ne nous étonnons donc pas trop, après cela, de rencontrer encore des reconnaissances dans *l'Étourdi*, dans *le Dépit amoureux*, dans *l'École des femmes*, dans *Mélicerte*, dans *l'Avare* et dans *les Fourberies de Scapin*. On voit, qu'excepté *l'Avare* et *l'École des femmes*, ce ne sont point là les œuvres du poëte qui ont le plus fait pour sa gloire. Ces reconnaissances, d'ailleurs, sont jetées trop à la hâte et avec trop d'insouciance à la fin de toutes ces pièces, pour qu'il n'y ait pas aujourd'hui quelque mauvaise grâce à demander bien sérieusement compte à Molière de ces tardives et trop faciles inventions. Il y met trop peu de prétentions pour que nous y puissions mettre de notre côté beaucoup de sévérité. Au reste, nous pouvons passer d'autant plus promptement sur ces six reconnaissances du théâtre de Molière que je n'en connais pas plus de deux chez Holberg, l'une à la fin de *Diderich-la-terreur-de-l'humanité*, et l'autre, comme conclusion du *Voyage à la source*. Le poëte danois rompt donc avec les pratiques de Plaute d'une manière encore plus décidée que Molière.

Il est un genre spécial de reconnaissances dont on retrouve la première idée dans Plaute, et dont Molière a su tirer un parti fort divertissant dans l'une de ses premières pièces. Je veux parler de cette espèce de reconnaissance qui met fin à une longue erreur, non sur la famille ou sur la généalogie, mais sur la qualité civile, la position sociale d'une personne. Dans *le Persa*, dans *Amphytrion*, nous avons de ces reconnaissances-là. Il s'en faut pourtant beaucoup que cette rectification soudaine de l'état civil d'une personne atteigne déjà chez le poëte latin au même succès d'hilarité et atteste la même expérience de la scène qu'à la fin des *Précieuses ridicules*. Molière y perfectionne si bien le procédé de Plaute qu'en réalité il le trans-

forme. Ce procédé comique, après avoir plu à Regnard[1], devait à son tour séduire Holberg. *Le Spectre de la maison* se termine, comme *les Précieuses ridicules*, par des coups de cravache destinés à produire une désillusion complète, et ce dénoûment est d'autant plus remarquable à cette place, que la comédie tout entière n'est qu'une libre imitation de *la Mostellaria*, où le dénoûment est tout différent. Celui de *Henrich et Pernille*, c'est également, comme dans *le Jeu de l'amour et du hasard*, le désenchantement mutuel et le mariage quand même du valet de monsieur et de la coiffeuse de madame. Enfin dans *Pernille demoiselle pour un jour*, Holberg donne à la même idée un développement plus considérable, puisque toute la pièce roule sur une substitution d'enfant qu'éclaircira le dénoûment. Mais cette espèce de reconnaissance plutôt légale que personnelle n'est en définitive pour Holberg comme pour Molière qu'une manière ingénieuse de rajeunir un peu la reconnaissance de la comédie antique. Leurs dénoûments originaux, ceux qui vont nous montrer par un côté nouveau l'étroite similitude de leur talent, sont d'une toute autre nature.

Un moyen excellent d'utiliser au théâtre la surprise comique qui peut nous venir d'une révélation inopinée et importante sur une personne quelconque, moyen que ni Plaute ni Térence ne paraissent avoir pressenti, c'était de substituer à la découverte plus ou moins attendrissante d'une famille perdue ou à la constatation d'une usurpation plus ou moins hardie de titre, le spectacle bien autrement piquant d'un caractère trahissant naïvement lui-même, sous l'influence de quelque piége inaperçu, sa méchanceté réelle. Il était réservé à la comédie française de remplacer par cette reconnaissance purement morale la reconnaissance matérielle des anciens. Les épreuves étaient au temps de

1. Voy. le marquis dans *le Joueur*.

Molière une nouveauté sur le théâtre. A la vérité, il y a aussi des épreuves dans le théâtre d'Aristophane, et l'on peut même dire assez justement que chacune de ses comédies est comme une pierre de touche à laquelle il soumet tantôt un projet d'utopie, pour en montrer les inconvénients, tantôt un projet de réforme ou de révolution aristocratique, pour en faire ressortir tous les avantages. Mais qui ne conviendra néanmoins que ces expérimentations fantastiques que subissent tour à tour chez Aristophane les grands desseins, les grandes éventualités de la politique athénienne, n'ont rien de commun ni de comparable, soit pour la forme, soit pour l'intention, avec la feinte que Molière réserve pour la fin de sa pièce et destine à démasquer un coquin ou une coquette? Ce qui achève, au reste, de caractériser l'originalité de cette conception chez le poëte français, c'est que les épreuves qu'il imagine produisent en général un effet double et contraire, et n'abaissent une personne qu'afin d'en élever une autre. C'est presque toujours une arme à deux tranchants, grâce à laquelle les bons se trouvent connus et récompensés par le coup même qui décèle et punit les méchants. C'est ainsi que, dans *le Malade imaginaire*, la mort que simule Argan sur le conseil de Toinette sert à mettre au jour non-seulement l'odieuse hypocrisie de Béline, mais aussi la tendresse sincère d'Angélique. C'est ainsi que, dans *l'École des maris*, la perquisition faite par le commissaire achève de montrer à la fois quel est le bon et le mauvais des deux systèmes d'éducation adoptés par les deux frères pour leur pupille. C'est ainsi encore que, dans *les Femmes savantes*, dans *le Tartufe* même, la bassesse du faux savant et du faux dévot nous apparaît juste en même temps que le noble désintéressement de Clitandre et le loyal dévouement de Valère. D'autres pièces, il est vrai, ne nous présentent qu'une épreuve isolée. Je citerai notamment *les Fâcheux*, où une heureuse rencontre permet à

Eraste de prouver son courage, et *le Misanthrope*, où un concours de ressentiments finit par imposer à Alceste l'obligation d'y voir clair dans l'âme de Célimène. C'est encore une épreuve qui forme le dénoûment, ou plutôt le fond de *Don Garcie* et de *l'École des femmes*. Qu'est-ce en effet que chacune de ces deux pièces, sinon une longue et décisive épreuve qui se poursuit sur la patience du prince de Navarre et sur l'ingénuité d'Agnès?

Cette transformation de la reconnaissance pure et simple en une épreuve psychologique est encore plus fréquente dans le théâtre de Holberg que dans celui de Molière. Plus d'une fois même l'expérience y commence assez tôt et y dure assez longtemps pour occuper à peu près toute la pièce, et fournir ainsi l'exemple de dénoûments se confondant avec l'intrigue elle-même. *Maître Gert de Westphalie* et *Jeppe de Bjerg* sont dans ce cas. La première de ces pièces nous expose tous les efforts que fait, pour se débarrasser de son travers, un incorrigible bavard. L'autre nous peint les dangers qui peuvent résulter pour un homme grossier et inculte d'une trop subite élévation. Ailleurs, l'épreuve, au contraire, ne dure qu'un moment. Dans *Erasmus Montanus*, c'est un jeune pédant qu'un simulacre d'enrôlement forcé ramène au respect de ses parents. Dans *Jacob de Tyboe*, c'est un combat grotesque qui révèle à la fin la lâcheté du héros comique. Dans *le Bal masqué*, c'est une lettre contenant une fausse nouvelle qui réveille chez un père les plus vifs instincts de condescendance et d'affection paternelle. Mais en définitive, malgré ces variantes, qu'il était juste de noter, le plus souvent, c'est la double épreuve de Molière que Holberg emploie. *La République*, *le Philosophe imaginaire* nous montrent déjà le contraste de faux hommes d'État et d'un faux philosophe, trahissant de plus en plus leur ignorance, à mesure qu'éclatent davantage la modestie et le mérite de leurs rivaux. Ce n'est point là, cependant,

que je veux prendre l'exemple que je vais citer. La scène finale des *Femmes savantes*, celle où Trissotin, confondu par les deux fausses nouvelles apportées à dessein par Ariste, cède Henriette à Clitandre, se retrouve jusqu'à deux fois dans le théâtre danois, d'abord dans *Pernille demoiselle pour un jour*, avec quelques traits de plus et aussi, par contre, quelques traits de moins, comme c'est toujours, au reste, l'habitude du poëte; et ensuite dans *l'Heureux naufrage*. C'est cette dernière imitation qu'on va lire ici. Il est vrai qu'on y verra mis en action le contenu des deux lettres que Molière fait simplement lire par Ariste. Mais l'analogie du caractère principal rendra encore plus sensible l'analogie évidente de la situation.

Rosiflengius[1]. Ah, voici que j'aperçois les chers parents de ma future femme! *Salvete plurimum*.

Pernille (*à part*). Que diable veut-il donc faire avec ses *salvete?*

Jeronimus. Soyez le bienvenu, seigneur magister? J'ai fixé le mariage à trois jours d'ici. Il devait se faire plus tôt, mais j'attends l'arrivée d'une riche cargaison qui me permettra de vous faire quelques présents.

Pernille (*à part*). Maintenant il est temps que Henrich, qui se tient tout prêt, se montre céans. (*Haut.*) Il me semble qu'on vient de frapper. Il faut que j'aille voir à la porte.

Rosiflengius. De grâce, monsieur, ne parlez point de présents. Le bonheur d'entrer dans une famille aussi vertueuse est bien assez pour moi.

Jeronimus. Bon, bon, monsieur mon gendre, je sais bien ce que j'ai à faire.

Pernille (*rentrant à la hâte*). Ah, ciel! quel malheur!

Jeronimus. Qu'est-il donc arrivé? Je ne puis pas croire que tu aies vu un spectre en plein jour.

Pernille. Ah! ciel, quel malheur!

1. *L'Heureux naufrage*. Acte IV, scène III.

Jeronimus. Si tu as rencontré un spectre, nous avons céans un saint homme à qui il sera facile de le chasser de la maison.

Pernille. Ah! ciel, quel malheur!

Jeronimus. Mais parle donc! De quoi s'agit-il?

Pernille. Non, je suis hors d'état de parler. Il y a dehors un matelot qui vous dira tout.

Jeronimus. Le mot de matelot me met la mort au cœur. Je redoute maintenant qu'il ne soit arrivé malheur à mon navire Fais-le entrer.

Henrich (*habillé en matelot*). Monsieu, zé vous apporte uné mauvaisé nouvelle[1].

Magdelone. Ah! je me sens toute tremblante.

Jeronimus. Qu'est-ce donc, mon ami?

Henrich. Monsieu, votré navire z'est perdu.

Jeronimus. Quoi! Mon vaisseau aurait péri!

Henrich. Oui, monsieu. (*Jeronimus, Magdelone et Pernille sanglotent. Henrich tire son mouchoir et continue en pleurant.*) Il y a six zours qué lé malheur z'est arrivé.

Jeronimus. Où cela?

Henrich. Eh bien, dans lé Cattégat, entre minuit zet une heure. (*Ils sanglotent tous de rechef.*)

Jeronimus. Mais n'a-t-on rien sauvé du tout?

Henrich. Lé navire, l'équipaze et la cargaison, tout z'a été englouti dans lé mer. Zé zouis lé seul qui sé soit sauvé. (*Ils se remettent tous à sangloter.*)

Jeronimus. Hélas, malheureux que je suis! Comme la fortune s'est jouée de moi! Me voici tout d'un coup, d'homme riche que j'étais, réduit en un tel état que je dois craindre pour ma liberté. La seule chose dont je puisse me réjouir maintenant, c'est que voilà au moins ma fille établie comme il faut. Ah, mon cher gendre!

Rosiflengius. Ce malheur est-il donc si considérable?

Magdelone. Sans doute. Nous voilà tout à fait ruinés.

1. La langue que Holberg fait parler ici à Henrich est un mélange de mauvais danois et de *platt-deutsch*.

Rosiflengius. Cela me fait le plus grand chagrin du monde.

Magdelone. Nous voilà tous bien à plaindre, vous-même aussi bien que nous autres.

Rosiflengius. Je ne sais pas bien exactement ce que vous voulez dire par là, madame?

Magdelone. N'êtes-vous donc pas tout autant à plaindre que nous?

Rosiflengius. Non pas, madame. Vous êtes bien davantage à plaindre.

Magdelone. Oui, sans doute. Mais un malheur qui frappe notre enfant vous frappe aussi.

Rosiflengius. Ne prenez pas en mauvaise part la nécessité où je me trouve de vous quitter. J'ai aujourd'hui une masse d'affaires.

Magdelone. Ah, ciel! Pouvez-vous bien nous quitter dans une pareille conjoncture?

Rosiflengius. Il faut savoir vous faire à votre sort.

Magdelone. Restez donc avec nous, afin que nous puissions nous consoler les uns les autres, car le malheur qui nous frappe vous frappe aussi vous-même, cher gendre.

Rosiflengius. Vous m'appelez votre gendre. Cela est fort bien, mais....

Magdelone. Que veut dire ce mais?

Rosiflengius. Mais ceci est un de ces événements qui rentrent un peu dans ce que nous autres savants nommons *prolepsin*.

Magdelone. N'êtes-vous donc pas notre gendre?

Rosiflengius. C'est ce que je ne saurais dire. C'est là un de ces cas où il nous faut prendre conseil du ciel. Dans une circonstance aussi grave nous ne pouvons rien entreprendre de nous-mêmes.

Magdelone. Quoi! n'avez-vous donc pas déjà consulté le ciel pour nous demander notre fille?

Rosiflengius. Voilà justement ce que je déplore, madame! C'est de n'avoir pas cette fois-ci consulté le ciel, ce qu'assurément j'eusse dû faire dans une circonstance aussi grave. Per-

sonne ne devrait jamais manquer à cette obligation ! Aussi j'espère, madame, que vous m'accorderez le temps de la remplir. Si je trouve que le ciel a positivement résolu la chose, votre fille pourra me convenir tout aussi bien qu'une autre.

MAGDELONE. Ciel! Quelle honte et quel outrage pour nous!

ROSIFLENGIUS. Je n'ai pour vous, madame, ni pour votre fille aucun mépris. Chacun a sa valeur. Mais....

MAGDELONE. Mais pensez-vous que le ciel puisse voir avec plaisir que l'on manque à sa promesse ?

ROSIFLENGIUS. Hé, madame, tout ce qui touche le ciel, c'est précisément ce que je sais *ex professo*, et ce sont là de ces choses auxquelles vous n'entendez rien, madame.

JERONIMUS. Voilà un exemple de ce qu'est le monde!

PERNILLE. N'ayez nul souci. Il faudra bien qu'il épouse mademoiselle, dût-il en crever de dépit!

ROSIFLENGIUS. Vous êtes trop misérable pour me contraindre, jeune fille!

JERONIMUS. Nous vous apprendrons bien ce que c'est que de vouloir faire affront à une honnête famille.

ROSIFLENGIUS. Misère et orgueil vont volontiers de compagnie.

PERNILLE. Puisses-tu attraper quelque bonne fièvre, méchant poëte bossu! Ma maîtresse a trop de qualités pour tomber jamais entre les mains d'un coquin difforme comme toi!

ROSIFLENGIUS. Si elle a trop de qualités pour moi, pourquoi alors me la jeter à la tête? Ce ne sont pas les bonnes marchandises qu'on force les gens à prendre.

PERNILLE. De grâce, monsieur Léandre et mademoiselle, venez ici! (*A Eleonora.*) Voyez un peu ce traître qui par ses manœuvres a commencé par vous séparer de votre bien-aimé! Maintenant qu'il vient d'apprendre que le navire de monsieur, où toute sa fortune était engagée, a péri, le voilà qui se met à changer de projet et à dire des impertinences à monsieur et à madame.

LÉANDRE. Ciel! Quoi! notre navire est perdu?

JERONIMUS. Oui, et voilà l'un des matelots, le seul qui se

soit sauvé. Ce traître n'a pas plus tôt eu appris la nouvelle qu'il s'est mis à parler avec mépris de ma fille.

ELEONORA. Quoi? est-il possible qu'en un seul jour je perde deux prétendus?

ROSIFLENGIUS. Il vous est tout loisible de conserver le premier.

ELEONORA. Hélas non! Vous l'avez fait si méprisable aux yeux de mes parents que jamais il n'osera revenir ici.

ROSIFLENGIUS. Tout ce que j'ai fait, je ne l'ai fait que pour plaisanter.

ELEONORA (*pleurant*). Non, de grâce, seigneur magister! Prenez-moi, ou bien jamais de la vie je ne pourrai me marier.

ROSIFLENGIUS. Point. Je suis votre très-humble valet.

ELEONORA. De grâce, seigneur magister, par bonté pour moi!

ROSIFLENGIUS. Fi donc, fi, vous montrez vraiment un peu trop d'empressement pour le mariage.

ELEONORA. Vous craignez peut-être, seigneur magister, d'avoir à contribuer au payement des dettes de mon père.

PERNILLE. Eh! pure bagatelle! Je suis sûr que notre maître ne demandera rien qu'une caution, tout au plus pour deux mille rixdalers.

ROSIFLENGIUS. Qu'il aille au diable avec sa caution!

ELEONORA. De grâce, seigneur magister, prenez-moi.

ROSIFLENGIUS. Laissez-moi tranquille, vous dis-je.

PHILEMON (*arrivant*). J'ai entendu un tel vacarme du dehors que, bien que mes pieds ne dussent plus franchir le seuil de cette porte, je suis entré cependant par curiosité pour apprendre....

MAGDELONE. Hélas! mon cher monsieur Philemon, j'espère que vous prendrez part à notre affliction.

PHILEMON. Madame, quoique vous n'ayez jamais pris part à mon affliction, quoique vous m'ayez montré même du mépris, ce n'en serait pas moins pour moi un véritable chagrin qu'il fût arrivé quelque malheur à votre famille.

MAGDELONE. Ah! le brave jeune homme! Il eût mérité un meilleur traitement de notre part.

PHILEMON. Mais qu'est-il donc arrivé, dites-moi, mes bons amis?

JERONIMUS. Hélas, monsieur Philemon, ce matelot que voici vient de m'apporter les nouvelles les plus tristes du monde. Mon navire avec toute la cargaison précieuse qu'il contenait a péri; et cet hypocrite n'a pas eu plus tôt appris ce malheur qu'il s'est mis à affecter le plus grand mépris pour ma famille. Lui, qui jusqu'ici nous élevait jusqu'aux nues, nous traite maintenant, ma femme et moi, comme des gueux. Il repousse ma fille qu'il feignait encore tout récemment de tant aimer. Ah! monsieur Philemon, quelle grosse faute j'ai faite en me laissant abuser par les fausses apparences de sa vertu!

PHILEMON. Seigneur Jeronimus, et vous aussi, madame, quoique vous n'ayez mérité rien de bon de moi et qu'au contraire vous ayez mal récompensé ma fidélité, toutefois, comme maître Rosiflengius renonce entièrement à ses prétentions, je vous demande encore à entrer dans votre famille.

ROSIFLENGIUS. Ma foi, monsieur, c'est de tout mon cœur que je vous la cède. Tenez, touchez là.

MAGDELONE. Il importe peu vraiment que le maraud renonce ou non à ses prétentions. Si jamais il a eu des droits sur elle, il les a perdus lui-même par son manque de foi.

ROSIFLENGIUS. Osez-vous bien appeler maraud un savant tel que moi?

PHILEMON. Ma chère dame, modérez un peu votre légitime emportement.

ROSIFLENGIUS. Je vois clairement qu'on veut me perdre. Il vaut mieux que je m'en aille.

PHILEMON. Attendez seulement un peu, monsieur le magister, pour voir comment tout ceci finira. Il ne vous sera fait aucun mal.

ROSIFLENGIUS. Je vous remercie, monsieur.

PHILEMON. Écoutez maintenant ce que je veux faire, seigneur Jeronimus. Vous pourrez d'après cela apprendre tout de suite à nous connaître tous les deux. L'amour que je me sens pour votre fille est un pur et véritable amour, et, comme il n'est point fondé sur l'intérêt, le malheur qui est arrivé à votre fa-

mille est incapable de le refroidir. Je veux, en bon gendre, vous aider de ma fortune, tant qu'il restera quelque chose à ma disposition. (*Jeronimus et Magdelone l'embrassent tour à tour. Pernille les imite.*)

PERNILLE. Eh bien, mademoiselle! Comment, vous restez là toute indécise? Voulez-vous donc être la dernière? (*Eleonora embrasse aussi Philemon.*) Donnez-vous donc tous les deux la main, afin que le pédant puisse être témoin lui-même de vos fiançailles.

ROSIFLENGIUS. C'est avec plaisir que j'en suis témoin maintenant, et je vous en félicite. (*Philemon et Eleonora se donnent la main, les parents les imitent.*)

PERNILLE. Tenez, voilà aussi ma main, et je vous atteste bien que Lucifer lui-même avec toute sa ruse ne vous séparera pas.

HENRICH. Zé vous félicite-z-aussi, monsieur et mademoiselle.

PHILEMON. Mais dites-moi, quartier-maître, où donc a eu lieu le naufrage?

HENRICH. Zé né souis point quartier-maître, monsieu, zé né souis qué matelot. Lé malheur est z'arrivé dans lé Cattégat, et zé pouis assurer qué lé capitaine, il n'y a point z'eu dé sa faute, car, durant lé peu de temps que zé navigué avec lui, zé pouis vous zurer qué lé capitaine Adrien, était l'un des plous z'habiles capitaines qué z'aie zamais servis.

JERONIMUS. Qu'est-ce que cela? Mon capitaine ne s'appelle pas Adrien. Mon capitaine à moi s'appelle Cornélius Jansen.

HENRICH. Non, monsieu. Cornélis Jansen, z'est lé capitaine dé monsieu Zéronimus. Mais lé capitaine Adrien commandait lé navire qui pour lors z'était appartenant à mosieu.

JERONIMUS. Mais qui donc est votre maître?

HENRICH. Mais parbleu, c'est monsieu! Zé souis bien qué diable! dans lé maison dé Claes Petersen?

JERONIMUS. Ah ciel! Qu'entends-je là? Claus Pedersen est mon voisin, et moi, je suis Jeronimus.

HENRICH. Serait-il possible? Zé né connais pas cetté ville. Z'ai demandé mon maître Claes Petersen, et l'on m'a z'indiqué

cetté maison. Mais si c'est ici zellé dé monsieu Zéronimus, zé lé pouis féliciter, car son navire z'est en rade.

Je ne veux pas m'en tenir à ces trois espèces de dénoûments qui ne sont en réalité que trois espèces de reconnaissances. On a souvent fort accusé l'extrême invraisemblance de quelques-uns des dénoûments de Molière; mais, à mon avis, on n'en a point assez souvent remarqué l'extrême variété. Molière a introduit dans la comédie régulière, comme moyens de solution, une notable quantité de combinaisons fort imprévues, depuis le libre choix d'une personne maîtresse d'elle-même, comme dans la *Princesse d'Élide*, jusqu'à l'intervention de la force purement brutale, comme dans le *Mariage forcé*. Ailleurs, dans la *Critique de l'École des femmes*, dans l'*Impromptu de Versailles*, une simple nouvelle attirera tous les personnages à la fois hors de la scène, soit pour aller dîner, soit pour aller remercier le roi, et mettra fin à la comédie, faute de comédiens. Il ne serait peut-être pas impossible de retrouver dans Holberg des dénoûments analogues à ceux-là. Je me bornerai à parler ici de deux autres sortes de dénoûments que je crois originaux, et qui reviennent plusieurs fois chez lui et chez Molière.

Le premier de ces deux dénoûments, c'est le déguisement de Léandre pour enlever la jeune fille qu'il aime. On n'a qu'à se rappeler le *Médecin malgré lui*. Térence, dans l'*Eunuque*, semble déjà sur la trace de ce stratagème comique. Il nous y représente un jeune homme qui, grâce à un travestissement plus propre que tout autre à donner le change sur ses véritables intentions, pénètre jusqu'à la jeune fille dont il est épris. Jusqu'ici il n'y a entre les deux amants des deux pièces que la différence d'un apothicaire à un eunuque, car en réalité leur plan et leur conduite sont absolument identiques. C'est à partir du moment où leur dé-

guisement les a conduits jusqu'à l'objet de leur tendresse, que cesse la similitude. Le dénoûment du comique latin est tout brutal, et le jeune homme ne devient mari que parce que, selon toute probabilité, il doit devenir père. Il suffit, au contraire, à l'écrivain français de compromettre un seul instant la jeune fille par une simple apparence d'enlèvement pour forcer le consentement du père. Molière n'est donc nullement redevable à Térence de l'idée de cette fuite finale qu'il a employée successivement dans l'*École des femmes*, dans le *Médecin malgré lui*, dans *Monsieur de Pourceaugnac* et dans le *Sicilien*. Il est, j'en conviens, possible que, bien avant le *Médecin malgré lui*, plus d'un auteur comique se fût déjà servi de la crainte d'un scandale pour peser sur la volonté d'un père ou d'un tuteur. Mais ce qui m'importe après tout, ce n'est pas que Molière ait été précisément le premier à faire usage de ce dénoûment comique, c'est qu'il l'a mis dans une pièce qui a survécu au théâtre. Depuis Homère, c'est un des priviléges traditionnels des hommes supérieurs que d'acquérir peu à peu, par je ne sais quel droit de prescription attaché au génie, la pleine propriété des dépouilles anonymes qu'ils ont pu faire. C'est donc bien au compte de Molière que nous pouvons inscrire le dénoûment de deux comédies de Holberg, le *Bal masqué* et le *Voyage à la source*. On n'aura aucune difficulté à reconnaître de quelle pièce de Molière Holberg a tiré le premier.

Jeronimus[1] (*se tournant vers sa maison*). Allons, dépêchez-vous, vous autres, et prenez-moi en route quelques hommes de la police avec vous.

Leonard. Que diable est-il donc arrivé? Hé, cher compère? Y a-t-il quelque malheur?

Jeronimus (*à Leonard*). Serviteur, monsieur mon compère. (*A ceux du dehors.*) Et promettez-leur un bon pourboire.

1. *Le Bal masqué*. Acte III, scènes XI-XIII.

Leonard. Mais, dites-moi donc, qu'est-il arrivé?

Jeronimus. Serviteur, monsieur mon compère. — Il faut vous hâter, comme s'il s'agissait d'une course à gagner, car, sans cela, vous pourriez arriver trop tard.

Leonard. De grâce, donnez-moi au moins quelque éclaircissement?

Jeronimus. Serviteur, monsieur mon compère. — Et s'il veut faire résistance, que les gens de la police emploient la force.

Leonard. Serait-il venu des voleurs chez vous, compère?

Jeronimus. Serviteur, monsieur mon compère. — Et tâchez aussi de mettre la main sur la coquine, afin que nous puissions l'envoyer à la maison de correction.

Leonard. Que vous manque-t-il donc, cher compère? Il faut qu'il soit arrivé quelque grand malheur?

Jeronimus. Excusez-moi de n'avoir pas pu vous répondre plus tôt. D'ici à une heure, nous saurons si nous devons devenir compères ou non.

Leonard. Comment cela?

Jeronimus. Mon fils s'est enfui avec la maudite coquine dont il s'est amouraché au bal masqué.

Leonard. Ah! quel malheur! Et moi qui venais justement vous apporter l'agréable nouvelle que ma fille commence à faire un retour sur elle-même.

Jeronimus. Hélas! pauvre infortuné que je suis! Le malheur n'en sera que plus grand pour moi, si nous ne parvenons pas à le retrouver.

Leonard. Mais, seigneur Jeronimus, à supposer que vous ne le retrouviez pas, que comptez-vous faire?

Jeronimus. Dans ce cas-là, j'abandonnerai ma maison et m'en irai à la campagne attendre que le chagrin me tue [1].

Leonard. Non point, seigneur Jeronimus! Il faut montrer

1. Decrevi tantisper me minùs injuriæ,
Chreme, meo gnato facere, dùm fiam miser,
Nec fas esse, ullâ me voluptate hìc frui,
Nisi ubi ille hùc salvus redierit meus particeps.

Une partie de ce dialogue semble au reste une imitation du début si touchant de l'*Heautontimoroumenos*.

que vous êtes chrétien et ne point laisser le chagrin s'emparer de vous.

Jeronimus. Rien au monde ne pourra me consoler, et c'est une chose dont il est sûr que je mourrai.

Un enfant. Voici un petit billet, seigneur Leonard, qu'une servante m'a remis pour vous l'apporter.

Leonard (*lisant*). « Monsieur, vous pourrez apprendre par cette aventure-ci de quelle faute se rendent coupables les parents qui prétendent contraindre leurs enfants à se marier contre leur gré. Votre fille Leonora, pour échapper au sort dont elle était menacée, s'est jetée en ma présence dans le vivier le plus profond du jardin, et s'y est noyée. Il m'a été impossible de la sauver. Je suis donc tout de suite rentrée dans ma chambre pour vous écrire ces lignes. Peut-être ne me reverrez-vous jamais non plus. Pernille. » — Hélas! hélas! misérable Leonard! Tu n'es pas digne de vivre, après avoir poussé ta fille dans un semblable désespoir! Je veux aller sur-le-champ suivre son exemple!

Jeronimus. Que le ciel vous en préserve!

Leonard. Laissez-moi, seigneur Jeronimus! Je suis le plus grand criminel qu'on puisse trouver sur la terre!

Jeronimus. Eh quoi, seigneur Leonard! Vous qui savez si bien consoler les autres, vous savez si peu vous faire à votre propre mauvaise fortune!

Leonard. De grâce, laissez-moi aller accomplir mon projet de mort!

Jeronimus. Eh, seigneur Leonard, considérez que vous êtes chrétien, et que c'est votre devoir de supporter tous les coups de la mauvaise fortune!

Leonard. Je n'ai pas seulement perdu, moi, ma fille unique. Je l'ai tuée moi-même.

Jeronimus. Vous n'avez fait que ce que fait un père qui agit d'après sa conscience. Vous avez voulu qu'elle tînt sa promesse. Vous désiriez qu'elle fût bien établie. J'ai tenu la même conduite avec mon fils.

Leonard. Mais était-ce là bien agir? Vous êtes à blâmer, pour avoir voulu contraindre votre fils, et moi, bien plus encore,

pour avoir soumis une frêle jeune fille à une épreuve au-dessus de ses forces. Il faut considérer un peu, seigneur Jeronimus, ce que sont les hommes. Il faut considérer ce qu'est la jeunesse et ce que nous-mêmes nous avons été. Les mêmes défauts que nous avons eus, tant qu'a duré notre jeunesse, nous cherchons à les étouffer par des voies tyranniques chez nos enfants, qui ne sont pourtant en somme que les copies fidèles dont nous sommes les originaux. Nous devrions rougir d'exercer cette autorité avec si peu de sagesse. Notre conduite montre que tout en ayant l'air de vouloir les choses dans l'intérêt de nos enfants, nous ne recherchons que notre avantage personnel. Si ma fille n'avait pas eu un aussi gros héritage à attendre, vous vous seriez probablement peu occupé de toute cette affaire, et peut-être qu'il en aurait été tout de même de moi. Non, il n'y a rien à dire pour ma défense. C'est moi qui ai tué ma fille, et c'est pourquoi je veux faire comme elle.

JERONIMUS. De grâce, n'allez pas vous laisser dominer par quelque mauvais esprit, seigneur Leonard. Pensez que ce n'est pas seulement votre corps que vous sacrifieriez, mais aussi votre âme.

LEONARD. Le moyen de raisonner encore dans un pareil malheur !

JERONIMUS. Je ne vous permettrai pas de me quitter, avant que vous ne soyez revenu à d'autres pensées.

LEONARD. Hélas! hélas! (*On ramène par force Léandre et Leonora.*)

JERONIMUS. Te voici donc, traître! qui par ta vie libertine veux mettre tes parents au tombeau avant l'âge!

LÉANDRE. Je n'ai rien fait de mal. Je me suis seulement épris d'une personne fort jolie, de bonne famille, et que voici.

JERONIMUS. Est-ce toi, coquine, qui as débauché mon fils?

LEONORA. Je ne suis point une coquine, mais bien la fille d'un honnête homme du Jutland[1]. Mon père s'appelle Leonard Hansen, et, depuis quelques jours, il est venu ici à la ville pour

1. Je suis obligé de passer ici quelques lignes.

me marier avec un jeune homme du nom de Léandre.... Mais comme....

Jeronimus. Allons, vous n'avez pas encore appris l'art de mentir de la bonne façon ! Le seigneur Leonard n'avait qu'une fille, et elle vient de s'en aller à tous les diables. Mais vous allez être confondue sur le champ. Voici le seigneur Leonard.

Leonora. Mon père ! (*Leonard ne l'entend pas. Il se tient à l'écart enfoncé dans l'amertume de ses réflexions.*)

Jeronimus. Monsieur Leonard, regardez donc un peu de ce côté !

Leonard. Ah ciel ! que vois-je ? C'est ma fille.

Leonora (*à genoux*). De grâce, mon très-cher père, pardonnez-moi d'avoir été aussi coupable envers vous, et d'avoir joué un rôle dans toute cette intrigue. C'est l'amour que je me sens pour ce jeune homme qui m'a poussée à cette extrémité, et, comme vous vouliez me forcer à prendre pour mari Léandre, le fils de Jeronimus, que je n'ai jamais vu, alors....

Léandre. Ah, ciel ! Est-il possible !

Jeronimus. L'étrange aventure que voici !

Leonard. Relève-toi, ma chère fille. Le voici, ce Léandre avec lequel tu t'es enfuie, de peur de devenir sa femme.

Leonora. Oh, le surprenant événement ! Est-ce donc là Léandre, avec lequel je me suis sauvée pour me débarrasser de Léandre ?

Léandre. Oh, la merveilleuse histoire ? Est-ce là Leonora que je détestais par amour pour Leonora ?

Jeronimus. Chers enfants, tous ces contretemps, toutes ces aventures feront que vous vous aimerez encore davantage tous les deux. Qu'on m'amène maintenant ici Henrich dans l'état où il est, et qu'on ne lui dise rien de tout ce qui vient d'arriver.

Léandre. Permettez-moi à présent, mes chers parents, d'embrasser ma fiancée. (*Léandre et Leonora s'embrassent.*)

Leonora. Oh, l'heureuse méprise ! J'ai eu de l'aversion pour celui que seul je chérissais.

Léandre. Et moi, j'ai été sur le point de me tuer par amour pour celle dont le nom me faisait horreur.

Jeronimus. Je voulais me laisser mourir de chagrin, parce

que mon fils, contre ma volonté, aimait précisément celle que ma volonté était qu'il aimât.

LEONARD. Et moi, j'ai maudit la désobéissance de ma chère fille, par la raison justement qu'elle m'était obéissante. (*On amène Henrich les bras attachés.*)

JERONIMUS. Henrich, connais-tu les deux personnes que voici?

LÉANDRE. Cette jeune fille que tu vois, Henrich, et avec laquelle je me suis sauvé, pour me délivrer de Leonora, c'est Leonora elle-même, la fille du seigneur Leonard.

HENRICH. Ah ciel! est-il possible? Je ne sens déjà plus à présent les coups que j'ai reçus.

LÉANDRE. Tu seras récompensé pour ta fidélité.

HENRICH. Vrai! Je n'ai plus rien à craindre? Pourquoi ne me délivrez-vous pas, vous autres, chiens que vous êtes?

JERONIMUS. Qu'on le délivre sur-le-champ.

HENRICH (*à Leonora*). Quoi, vous êtes Leonora, la fille du seigneur Leonard?

LEONORA. Oui, je suis Leonora, et la rivale de Leonora en même temps.

HENRICH. Et vous, monsieur Leonard, vous êtes le père de mademoiselle?

LEONARD. Oui, mon ami; c'est ma fille, qui en un seul jour m'a retiré et m'a rendu le plaisir de vivre.

HENRICH. Eh bien, mais alors, c'est une vraie comédie qui vient de se jouer ici!

LEONARD. Une comédie bien étrange.

HENRICH. Mais quelle satisfaction donnerez-vous à un honnête homme tel que moi, pour les mauvais traitements qu'on m'a fait subir?

JERONIMUS. Sois tranquille. Léandre te dédommagera comme il faut.

HENRICH (*montrant Pernille*). Voulez-vous me donner cette fille-là pour femme?

LEONARD. Si tu peux obtenir son consentement, je verrai ce mariage avec plaisir.

HENRICH. Ma petite fiancée, me veux-tu?

Pernille. Bien volontiers.

Henrich. Voyez un peu combien nous sommes heureux, comparés aux gens d'une haute condition. Nous ne savons pas encore seulement nos noms, ni l'un ni l'autre, et pourtant il est bien possible que nous célébrions notre mariage dès ce soir. Il n'y a que l'amour des gens du grand monde qu'on puisse mettre en comédie. Nous autres, nous allons tout droit au but, et la chose se fait en deux petits temps. « Ça te va-t-il? » « Ça me va. » Mais, seigneur Jeronimus, vous pouvez apprendre par cette aventure que les bals masqués ont aussi leur avantage, car la méprise qui a eu lieu n'a fait qu'augmenter encore la tendresse mutuelle de deux amants, et par-dessus le marché m'a mis en possession de cette jolie fille. Elle a donné lieu à une amusante comédie avec deux mariages à la fois, un grand et un petit, pour dénoûment, de telle sorte que personne ici ne chômera. Quant à vous, messieurs les drôles, qui m'avez lié et battu, afin que vous ne restiez pas là seuls à ne rien faire, allez-vous-en vous pendre vous-mêmes!

Les mystifications de la comédie latine, qui ne sont jamais au fond que des escroqueries, ne sauraient d'ailleurs être assimilées à des dénoûments véritables, puisqu'après le succès de la ruse, il en reste toujours le pardon à obtenir. Il n'y a dans Molière que deux mystifications finales à usage de dénoûment, mais elles sont des plus hardies, et d'une originalité tout à fait exceptionnelle. L'invention propre à Molière consiste à lancer le héros comique en pleine folie, et à noyer la raison d'un homme dans un accès de fou rire. Voyez M. Jourdain et Argan. Je l'ai déjà dit: à la fin de la pièce, une sorte d'ivresse de sottise leur monte au cerveau et y étouffe les derniers vestiges du sens commun. Ils perdent l'un et l'autre jusqu'à la conscience de leur propre ridicule, et c'est grâce à ce naufrage définitif de leur intelligence, que Cléonte et Cléante obtiennent enfin d'eux Lucile et Angélique. La

double cérémonie, turque ou médicale, qui les attend tous les deux, n'est pas en bonne foi autre chose que la réception d'un fou véritable dans une maison de fous pour rire, et le spectateur, ému, y sent je ne sais quelle mélancolie involontaire lui gagner l'âme en secret.

Chez Holberg nous ne nous sentons point, dans les mystifications analogues qui terminent *Don Ranudo de Colibrados* et *Un peu d'ambition*, envahis à notre insu par cette pénible impression, par ce *nescio quid amari*, qui peut aussi surgir du milieu même de la comédie. Aucune arrière-pensée de tristesse n'a passé dans ces deux bouffonneries turques, et le poëte n'y précipite point son personnage grotesque dans un abîme de folie, mais seulement dans un carnaval improvisé. Il va même jusqu'à le détourner à temps de la pente fatale, en le rappelant au sentiment de lui-même. Mais ce qui dans ces deux dénoûments ne cesse de ramener la pensée soit au *Bourgeois gentilhomme*, soit au *Malade imaginaire*, c'est le genre de la cérémonie, la pompe déployée pour cette burlesque parodie, et surtout la nationalité des personnages employés pour l'exécuter. Ce sont en effet des Orientaux que le poëte danois tire de son imagination, ou, plus exactement, du théâtre de Molière, pour donner à son public le divertissement d'une fantaisie étourdissante. Ces caricatures des gens du Levant, dont le turban seul était en possession de faire rire Paris, tandis que le sultan se préparait à assiéger Vienne, abondent plus qu'on ne pense dans le théâtre de Molière. On les va chercher d'ordinaire dans le *Bourgeois gentilhomme* et dans le *Sicilien*. Mais déjà, dans l'*Étourdi*, nous voyons Lélie se déguiser en Turc de contrebande, et, dans le *Mariage forcé*, nous entendons deux Égyptiennes donner à Sganarelle des conseils plaisants sur son projet d'union avec Dorimène. Dans *Monsieur de Pourceaugnac* et dans le *Malade imaginaire*, nous retrouverons encore des Égyptiens

et des Égyptiennes dansants et chantants. Heureux le temps où une vieille convention faisait ainsi de l'Orient la patrie sans nuages d'un peuple sans soucis, et où il suffisait à l'imagination d'un Européen de s'échapper en Turquie pour avoir atteint le royaume de la folie universelle et découvert la source d'une intarissable gaieté! Heureux le temps où un Molière, où un Mozart se tiraient de l'embarras de terminer une comédie ou une sonate par un final *alla turca!* Ce sont, à vrai dire, des Abyssiniens que je vais maintenant demander la permission de mettre en scène, mais on verra bien vite que ces Abyssiniens-là ne sont encore que des Turcs de Molière, et que le neveu de l'empereur d'Abyssinie, qui va ici solliciter l'honneur de s'allier à la famille d'un grand d'Espagne, n'est pas plus prince d'Abyssinie que Cléonte n'est le fils du Grand Turc.

L'interprète[1]. Je suis venu ici pour faire savoir à Votre Excellence que Son Altesse le prince d'Abyssinie, mon gracieux maître, est arrivé en cette ville. Ce n'est là toutefois ni la seule ni la plus considérable mission dont il m'a chargé, car je suis envoyé principalement pour vous proposer une alliance et vous demander au nom de mon maître la main de votre chère fille, mademoiselle Maria.

Don Ranudo. Voilà une proposition fort honnête. Mais pourrais-je demander à Votre Excellence comment cette idée est venue au prince?

L'interprète. Le motif qui a poussé Son Altesse à entreprendre un pareil voyage est celui-ci. En Éthiopie ou en Abyssinie, comme vous voudrez, l'empereur, de même que ses sujets, tout en étant chrétiens, se séparent cependant sur bien des points de la doctrine de l'Église de Rome, et c'est ce qui fait qu'on y envoie tant de jésuites du Portugal, afin de réunir l'Abyssinie au saint-siége. Leurs discours et leurs prédications

1. *Don Ranudo de Colibrados.* Acte IV, scène VII. Ce nom étrange de *Ranudo* est une anagramme, *ô du nar*, ô fou que tu es!

ont tellement touché et convaincu mon gracieux maître, qu'il passe maintenant pour un fervent catholique parmi les Jésuites eux-mêmes, ce que sait fort bien l'empereur, son oncle maternel, qui, en ces matières, lui laisse, comme à tout le monde, une entière liberté de conscience, et l'a autorisé, sur son désir, à se chercher une épouse dans la haute noblesse d'Espagne ou d'Italie. A cette fin, il m'a consulté, moi, Jago de las Cores, son interprète principal et Espagnol de naissance, et m'a demandé les noms des premières familles de l'Espagne, sur quoi j'ai indiqué sans hésiter à Son Altesse la maison de Colibrados comme la première et la plus noble de toutes les maisons de l'Espagne, et par conséquent de l'Europe entière, car, pour ce qui est de l'Abyssinie, elle possède des familles de beaucoup plus anciennes encore. Son Altesse, par exemple, peut montrer un arbre généalogique, qui remonte de père en fils jusqu'à la reine de Saba, et lui donne pour premiers ancêtres chrétiens les trois rois mages.

Don Ranudo. Ma généalogie, à moi, ne remonte pas aussi haut, il est vrai.

Leonora. C'est ce que Votre Excellence ne peut pas savoir, car j'ai entendu des gens fort savants insinuer cette idée, que la race des Colibrados descend tout droit de l'un des fils de Noé, Sem, Cham ou Jacob, comme on les appelle.

Don Ranudo. C'est aussi ce que je crois. Seulement, mes ancêtres ont omis d'en faire mention.

L'interprète. La seule chose qui pourrait détourner Votre Excellence de donner sa fille à mon gracieux maître, c'est que Son Altesse est noire, comme tous les autres Maures.

Don Ranudo. Cela n'est rien. Les Espagnols eux-mêmes sont basanés.

L'interprète. Je n'ai pas hésité non plus à me marier là-bas avec Helicon Comtra, qui est maintenant laveuse en chef du palais, emploi qui, en Abyssinie, n'est jamais donné qu'aux dames du plus haut rang, car chaque pays, Excellence, a ses coutumes particulières. Mais la chose la plus merveilleuse en Abyssinie et ce qui y frappe le plus, c'est le langage, qui ressemble plutôt à un chant qu'à une langue. Si, par exemple, je

prononce le mot *tahunki* long, il signifie une table. Que je le prononce une tierce plus haut, il veut dire une montagne, *tahunki*. Un ton plus haut encore, il désigne une église, *tahunki*. Enfin, en le haussant d'un dernier ton, c'est un éléphant, *tahunki*.

Don Ranudo. La peste! Voilà une langue que ma fille n'apprendra jamais.

L'interprète. En un an, elle la parlera aussi bien qu'un Abyssinien de naissance.

Don Ranudo. Ce que je redoute seulement, c'est que ma fille ne puisse pas supporter la grande chaleur qu'il fait en Abyssinie.

L'interprète. Bah! Il fait une température très-agréable dans la partie du pays où réside l'empereur. Il y a seulement quelques-uns de ses sujets qui, habitant précisément sous l'équateur, vivent dans un état d'échauffement tel, qu'on pourrait allumer sur eux des allumettes soufrées, et qu'il leur suffit, toutes les fois qu'ils veulent cuire leur dîner, d'éternuer sur le bois pour qu'il s'enflamme aussitôt.

Don Ranudo. Voilà qui est prodigieux!

L'interprète. Sans doute, la nature est pleine de prodiges. Mais j'ai encore une chose à rappeler à Votre Excellence, c'est qu'elle veuille bien se découvrir la tête toutes les fois qu'elle parlera au prince d'Abyssinie, et s'incliner la première devant lui, car c'est là un honneur qu'il tient à recevoir de tous les étrangers qui ne sont pas de sang royal[1]. (*Le prince entre avec tout son cortége, qui ne se compose que de Maures, et qui défile sur le théâtre en y faisant trois tours aux sons d'une musique bizarre. On remarque dans le cortége le porteur d'un écrin qui contient les présents, un autre esclave chargé d'une immense pipe, le fou du prince couvert de grelots et faisant force sauts et grimaces, des gardes armés d'arbalètes et de flèches. Après que le cortége s'est arrêté, l'un des gardes s'avance vers le prince, le salue deux fois jusqu'à terre, et lui remet une arbalète avec une flèche. Le prince lance la flèche sur don Ranudo, qui, épouvanté, se met à crier.*)

1. Acte V, scène IV.

Don Ranudo. Qu'est-ce que cela signifie?

L'interprète. C'est une coutume nationale chez nous, pour saluer les hommes. (*Un autre garde lance également une flèche contre Gusman, qui, d'effroi, tombe à terre en criant.*)

Le fou du prince (*relevant Gusman*). *Gustuki, Gostuko, Gostuka.*

Gusman. Que diantre! Ce n'est pas là un bon tour[1]; c'est un tour pendable que de tirer ainsi sur un homme sans défense!

Gonzalo (*déguisé en prince*). *Labam Tuibu, Sconta posi, la hom hubo, la hom haba.*

L'interprète. Le prince forme le vœu que Votre Excellence puisse vivre encore autant d'années qu'il y a de milles d'ici jusqu'au soleil ou de grains de sable au fond de la mer Rouge.

Gusman (*à part*). Voilà une langue d'un usage fort commode en hiver, à cause de sa brièveté.

Don Ranudo (*soulevant un peu son chapeau*). Je remercie Votre Altesse de son vœu, et lui souhaite en retour la bénédiction du ciel.

L'interprète (*au prince*). *Allola.*

Gusman (*à part*). L'admirable langue que voilà! Avec elle, ma foi, on pourrait écrire toute une chronique sur une feuille de papier.

Gonzalo. *Lacotrang hi li li.*

L'interprète. Le prince dit qu'il a entrepris ce long voyage pour s'allier à une maison d'une haute noblesse et qui fasse profession de la religion romaine. En conséquence, il vous demande pour femme votre fille, mademoiselle Maria.

Gusman. La peste! Voilà une langue qui sait dire beaucoup en peu de mots! Si *hi li li* signifie tant de choses, je suis sûr alors qu'une seule ligne peut contenir toute une litanie espagnole, longue comme le carême entier.

Don Ranudo. J'accepte avec joie la proposition de Votre Altesse, et lui donne ma fille pour épouse.

1. *Godt stykke* en danois. Le rapprochement avec Gostuka est intraduisible en français.

L'INTERPRÈTE (*au prince*). *Lalaks*[1].

GUSMAN. Qu'est-ce qu'il veut encore, avec son *Lalaks?* (*Don Ranudo conduit sa fille au prince. Le notaire se met à écrire le contrat. Pendant ce temps, le fou du prince se glisse auprès de Gusman et le tire par les cheveux*). De grâce, monsieur l'interprète, pourquoi me tire-t-il ainsi par les cheveux? Je ne lui ai pourtant fait aucun mal.

L'INTERPRÈTE. Ce n'est rien, mon ami. En Abyssinie, les fous de la cour ne parlent que par gestes. Lorsqu'ils parlent avec leurs supérieurs, ils se servent de l'espèce de gestes que nous appelons *poliki*. Lorsqu'ils parlent avec leurs égaux, ils se servent d'une autre espèce de gestes, appelée *hokipo*. Les gestes qu'il vient de faire tout à l'heure n'ont pas d'autre sens que ceci : J'espère que nous deviendrons bons amis tous les deux.

GUSMAN. Que le diable l'emporte avec son amitié! Le beau signe d'amitié, ma foi, que de tirer les cheveux aux honnêtes gens! Et quels gestes fera-t-il donc pour montrer qu'il leur en veut? (*Le fou du prince le tire en arrière par les cheveux*). Aïe, aïe, laisse-moi donc en paix, chien de moricaud!

L'INTERPRÈTE. Les gestes qu'il vient de faire signifient en paroles : Plût au ciel que j'eusse le bonheur de pouvoir toujours vivre avec toi!

GUSMAN. Ce n'est pas là, morbleu, ce que je souhaite. Que le diable l'emporte! De pareilles gens sont capables de parler avec leur meilleur ami assez longtemps pour le faire tomber mort sur la place, et c'est ce que j'appelle assommer le monde par son bavardage! (*Le fou montre les poings à Gusman*). Que diantre veut-il dire maintenant, avec ses poings fermés?

L'INTERPRÈTE. Cela signifie qu'il veut raconter quelque chose de son voyage depuis l'Orient.

GUSMAN. De grâce, monsieur l'interprète, dites-lui bien que je ne suis pas curieux. Avant d'être arrivé à moitié chemin, il ne m'aurait pas laissé un seul os entier dans le corps! (*Le fou donne des chiquenaudes à Gusman*). Aïe, aïe, aïe!

1 *Lax*, en danois, veut dire saumon.

L'INTERPRÈTE. Cela veut dire : Maintenant, je commence à raconter mon voyage.

GUSMAN. Allons, je vois bien qu'il faut que je me mette aussi à parler *hokipo*. (*Il saisit à son tour le fou par les cheveux, et ils se battent quelque temps de la sorte jusqu'à ce qu'on les sépare. Pendant ce temps, le notaire achève le contrat et le présente pour qu'on le signe.*)

DON RANUDO. Que le prince et ma fille signent les premiers. Ensuite, nous signerons aussi, comme témoins.

L'INTERPRÈTE. Non point, seigneur. C'est l'usage en Éthiopie que le fiancé et la fiancée signent en dernier lieu, et que les autres laissent de la place en blanc pour leurs noms.

DON RANUDO. Chaque pays a ses coutumes. Signons donc les premiers, puisque c'est l'usage ainsi. (*Ils signent tous. Après qu'ils ont signé, des fanfares se font entendre.*)

LE NOTAIRE (*lisant le contrat*). « Entre nous soussignés, il a été conclu, avec l'agrément de nos parents et de nos amis, un mariage indissoluble, pour lequel, bien qu'il ne soit ordinairement requis rien de plus que le consentement mutuel des personnes qui, après mûre réflexion, ont uni leurs cœurs ensemble, nous avons désiré cependant, afin de nous conformer aux coutumes et aux autres formalités reçues, demander aussi le consentement de nos amis, qui ont sanctionné ce contrat en signant avec nous. Gonzalo de las Minas, Maria de Colibrados. »

DON RANUDO. Quoi ! serait-ce là Gonzalo de las Minas ?

GONZALO (*se démasquant*). Oui, c'est ainsi que je me nomme.

DON RANUDO. Ah ! Voici une imposture qui sera punie d'une manière exemplaire !

DONNA OLYMPIA. Ce contrat doit être annulé sur-le-champ.

LE NOTAIRE. Cela est tout à fait impossible. Un contrat qui d'après la loi a été approuvé et signé par tout le monde ne saurait être annulé.

Il nous reste encore, pour en avoir fini avec ce qui touche à l'action, à nous demander ce que deviennent dans le théâtre de Molière et dans celui de Holberg les unités

de temps et de lieu. De cet examen rapide va sortir une nouvelle analogie de forme que je tiens à ne pas omettre. Une soumission habituelle à la tradition classique, soumission tempérée à l'occasion par un discret essai d'indépendance, telle est la règle commune à nos deux poëtes. A leurs yeux, les unités sont bonnes, mais il est des accommodements avec elles.

Pour ce qui est d'abord de l'unité de lieu, il est fort évident que Molière n'est point un de ces poëtes à qui l'univers offre à peine un cadre assez vaste pour contenir leurs fables dramatiques, et qui, à l'instar des dieux d'Homère, font en trois pas, je veux dire en cinq actes, le tour du monde. Molière est même visiblement un adversaire décidé du mouvement inutile et des déplacements trop fréquents, car toutes ses grandes pièces se jouent à Paris et s'y jouent, pour ainsi dire, dans la même maison. Il faut quelque chose d'exceptionnel dans les sujets dont il fait choix pour qu'il transporte la scène de ses comédies d'un pays dans un autre, ou les divers actes d'une même comédie, d'un premier lieu, dans un ou plusieurs autres. Mais, du moment où il existe une raison d'ouvrir le chapitre des exceptions, il ne s'interdit point de prendre avec la règle d'honnêtes libertés. Que l'on se reporte, par exemple, à *Don Juan*, et l'on verra combien Molière a été loin de prétendre imposer à la légende espagnole la discipline d'une règle étroite. C'est à peine, en vérité, si dans une pièce de l'école romantique on trouverait plus de brusques transitions. L'*Amour médecin* et le *Médecin malgré lui* montrent encore avec quelle indépendance Molière savait interpréter le précepte de l'unité de lieu. Dans l'*Amour médecin*, l'indication du poëte ne nous apprend rien, il est vrai, sinon que la scène est à Paris. Il est évident toutefois qu'elle ne peut manquer de se déplacer du premier au second acte, puisque nous voyons, à la fin du premier,

Champagne, le valet de Sganarelle, frapper aux portes de quatre médecins, et que les deux actes suivants se passent nécessairement dans l'intérieur de la maison de Sganarelle. Le *Médecin malgré lui* nous prouve, du reste, d'une manière encore plus décisive, que Molière n'entendait point se contraindre par respect pour une antique habitude. Non-seulement, en effet, le décor change ici jusqu'à trois fois, mais encore il change une fois véritablement sans raison sérieuse.

Holberg n'a point à l'égard de l'unité de lieu plus de scrupules que Molière. Classique par principe, il n'en rompt pas moins pour cela avec la tradition toutes les fois qu'elle l'embarrasse un peu plus que d'ordinaire. De même que Molière quitte peu Paris, il ne sort guère, lui aussi, de Copenhague. S'il a placé à Hambourg la scène de son *Ferblantier politique*, et en Espagne celle de *Don Ranudo de Colibrados*, c'est qu'il savait qu'il faut toujours mettre les travers, qui, de près ou de loin, touchent à la politique, sur le compte des étrangers, sous peine de s'exposer au reproche d'avoir attaqué les institutions ou les fonctionnaires de son pays, et quelque chose d'insignifiant tenant à quelqu'un d'officiel. Quant au *Voyage de Sganarel au pays de la philosophie*, si la fable s'y meut dans le vide d'un pays imaginaire, cela ne vient pas seulement de ce que la nature du sujet semblait l'exiger ainsi, mais encore de ce que la pièce est tirée d'une satire, toute de fantaisie, le *Voyage souterrain de Niels Klim*. Il n'est pas moins rare de voir Holberg déplacer par pur plaisir, d'un acte à l'autre, le lieu de la scène, et faire errer complaisamment ses personnages à l'aventure. Le changement de décor, chez lui comme chez Molière, c'est l'exception. Il faut aussi, pour qu'il se décide à y recourir, qu'il craigne de paraître refouler avec trop de violence les événements de la pièce. De là seulement les quelques dérogations à la règle qu'on

peut signaler chez lui. Par exemple, dans *Jeppe de Bjerg*, cette pièce dont la donnée est tout orientale, nous passons tour à tour de la chaumière du paysan au château du seigneur et du château du seigneur dans la chaumière du paysan. Dans *Ulysse d'Ithaque*, la même liberté est poussée jusqu'à ses derniers excès. Il s'agissait en effet pour Holberg de discréditer auprès du public de Copenhague un genre dramatique où les unités n'étaient pas plus respectées que l'histoire, et ce n'est pas sa faute si cette fois il a dû exagérer ce qui déjà était une très-forte exagération. On pourrait ajouter à ces deux pièces d'autres comédies de mœurs nationales, où le poëte s'est permis un changement de scène, afin d'y pouvoir plus commodément intercaler la représentation d'une fête ou d'une assemblée populaire. C'est ainsi que dans le *Onze juin* nous sommes transportés tout d'un coup à la Bourse de Copenhague, et que dans le *Voyage à la source* nous assistons à la fête de la Saint-Jean.

Avec l'unité de temps Molière est plus respectueux qu'avec l'unité de lieu. Il s'y astreint même si bien en général que je ne vois guère que *Don Juan* et le *Malade imaginaire* où la stricte durée de vingt-quatre heures soit dépassée. Je ne sais s'il n'eût pas peut-être mieux valu pour Molière se donner quelquefois un peu plus de latitude à cet égard. Tout ce qu'il m'importe de bien établir ici, c'est que Holberg n'a pas cherché davantage à secouer ce joug traditionnel de l'art dramatique. Il y a même dans *Ulysse d'Ithaque* un passage où il se moque, et par une profession de foi et par une longue parodie, de ces bonds capricieux à travers l'histoire universelle que se permettaient les compilateurs tragiques de l'Allemagne du dix-huitième siècle. A ses yeux, l'unité de temps est une sage limite imposée par l'expérience à l'imagination vagabonde des mauvais poëtes. Aussi l'espace de temps, dans lequel il a l'habitude de renfermer tout le

développement de ses intrigues, est-il peut-être encore plus étroit que n'est fixé le point de l'espace sur lequel il se plaît à en ramener toutes les péripéties. La seule licence qu'il s'accorde volontiers, c'est de répartir sur deux journées différentes les divers incidents de la comédie, artifice ingénieux pour disposer de quarante-huit heures sans être tenu d'en avouer plus de vingt-quatre.

Ce n'est pas là toutefois encore ce qui, à ce point de vue, rapproche le plus à mon sens Holberg de Molière. Non-seulement Holberg prend juste la même quantité de temps que Molière, mais encore il le partage exactement de la même façon. On sait combien les systèmes peuvent varier en ce qui concerne l'art de diviser pour le théâtre une masse compacte de faits dramatiques. On peut d'abord ne pas diviser. C'est la méthode fort simple à laquelle me paraissent s'être tenus Plaute et Térence. On peut encore s'imposer à l'avance le cadre invariable de trois parties. C'est le système espagnol depuis Cervantès jusqu'à Calderon. On peut aussi, à la fixité constante de Calderon, substituer l'infinie mobilité de Shakspeare, et régler le partage du temps d'après les vicissitudes de l'action, chaque fois différente, au lieu de régler les vicissitudes de l'action d'après un certain partage du temps, convenu une fois pour toutes. Ce n'est donc point un rapprochement dont il n'y ait aucune conséquence à tirer que la manière parfaitement identique dont Molière et Holberg divisent leurs pièces. Je ne parle pas des pièces en un acte qui sont dans tous les théâtres et de tous les pays. Mais il est à coup sûr remarquable qu'il n'y ait pas plus chez l'un que chez l'autre une seule pièce en deux ou en quatre actes, et qu'ils se soient fait un système de ne procéder que par les nombres impairs, « comme dans les médicaments, » suivant la recommandation de M. Purgon à Argan. On ne peut relever chez l'écrivain danois que l'apparence de deux exceptions à cette règle. La comé-

die intitulée : *Sans queue ni tête* n'a en effet que quatre actes. Mais comme elle a un prologue, on peut dire qu'il tient lieu de premier acte, et la pièce se trouve en définitive rétablie dans les conditions ordinaires. Quant au *Voyage à la source*, le second acte existe bien et le poëte lui a marqué sa place dans la représentation de la comédie. Seulement c'est, pour ainsi dire, un acte muet, qui se réduit à une pantomime amusante.



CHAPITRE IV.

DES ANALOGIES DU STYLE.

On me permettra de placer ce chapitre sous la protection de la célèbre définition que Buffon a donnée du style dans son discours de réception à l'Académie. C'est bien moins en effet dans la construction grammaticale de la phrase et le choix habituel des mots que dans le mouvement général des discours prêtés aux personnages et le ton de la plaisanterie que j'entreprendrai de faire sentir, sur ce terrain nouveau, la parenté des deux poëtes. Recherchons-la tout d'abord dans la conduite des scènes.

I. La grande nouveauté apportée par Molière dans l'art de conduire une comédie, c'est qu'au besoin il sacrifie un peu de la vraisemblance et du naturel dans le style pour produire plus sûrement l'effet comique. L'effet comique, on le sait, naît surtout de l'inattendu, de l'extraordinaire, de toute brusque déviation de la ligne droite, de toute violente exception à une règle fixe. Plus nos prévisions seront

déconcertées, plus aussi la puissance comique du dialogue sera grande. C'est justement ce talent de déconcerter les prévisions du spectateur qui me paraît porté chez Molière à un degré tout nouveau de force et d'originalité. Je n'entends point évidemment dire par là que Molière n'ait rien trouvé avant lui. Il est incontestable qu'il a dû beaucoup aux traditions de la comédie populaire de son temps, à cette verve d'esprit naturel qui courait alors de carrefour en carrefour et s'épanchait sur de grossiers tréteaux en improvisations comiques. Déjà aussi, dans Plaute, il y a plus d'un artifice de langage destiné à faire rire, plus d'un procédé employé pour jeter le comique dans le mouvement du discours. Mais, de même que les vives saillies et les rencontres d'esprit des farceurs en plein vent avaient besoin d'être soumises à une préparation plus savante, de même il est à remarquer que la plupart des jeux de scène ou des antithèses piquantes de la comédie latine ne donnent pas tout ce que le poëte en aurait pu exprimer d'étrange ou de contradictoire. La situation cesse avant d'avoir été épuisée, le trait tombe à terre avant d'avoir frappé au but. Une sorte de timidité a retenu l'écrivain sur la pente de l'effet comique. On sent que, s'il eût voulu continuer dans le même sens tel ou tel discours, il n'eût point manqué de provoquer les plus vives manifestations de notre gaieté. Mais, soit qu'il n'ait point aperçu la nécessité d'outrer un peu davantage pour produire un effet assuré, soit qu'il n'ait point voulu acheter cet effet aux dépens du naturel, en somme, il s'est arrêté assez à temps pour ne pas forcer la nature, mais aussi un peu trop tôt pour forcer le rire.

Ce qui sépare Molière de Plaute, c'est donc l'art de préparer de loin ou même de produire par des moyens un peu artificiels les effets comiques du style. Avant tout le monde et mieux que personne l'auteur du *Tartuffe* sut deviner et mettre en usage cette loi de la perspective et du grossisse-

ment théâtral. Il disciplina le dialogue en lui imposant la contrainte ingénieuse d'une marche imprévue et féconde en surprises. De là ces situations prolongées ou brusquement renversées, de là ce relief excessif donné aux contrastes de toute nature, de là ces révolutions du dialogue qui dans la comédie latine n'étaient encore que des évolutions. Toutes les figures de langage prennent ou plutôt affectent chez Molière une régularité et une précison singulières. Il en est quatre surtout que nous verrons sans cesse revenir et d'où il tirera la plus grande variété d'effets : le contraste, la symétrie, la réitération, et la contradiction. Au fond, ces quatre grands ressorts n'en font que deux. Mais le poëte saura les multiplier en les combinant entre eux, et les déguiser avec toute la souplesse du vrai génie. L'ironie enfin lui sera d'un secours merveilleux. Mais je ne veux point insister davantage sur ces généralités préalables, et des citations feront mieux comprendre ce que sont ces effets comiques perfectionnés par Molière et transportés par Holberg sur la scène danoise.

On ne saurait attendre de nous que nous rapprochions pêle-mêle toutes les scènes dignes à un titre quelconque et susceptibles d'une manière ou d'une autre d'être rapprochées. Qu'on nous permette donc de faire un peu d'arbitraire, ce qui est quelquefois le seul moyen d'avoir un peu de méthode. Il sera à la fois et plus clair et plus court de borner notre examen comparé à trois espèces de situations, en grande abondance dans tous les théâtres comiques du monde. Ces trois espèces de situations sont les visites, les querelles et les quiproquos. Commençons par les visites.

Il n'y a guère de visites dans la comédie latine. La raison en est fort simple : pour recevoir des visites, il faut être chez soi. Or, dans Plaute comme dans Térence, nous n'apercevons sur la scène qu'un bout de maison, une

sorte de pignon latéral dont une muraille a été enlevée, et à l'intérieur duquel nous pouvons encore au besoin suivre les incidents qui ne sauraient absolument se passer que dans un endroit couvert, une orgie, par exemple. Mais la comédie, pour s'être réservé ce pied à terre à l'abri des intempéries de l'air et de la curiosité des passants, ne s'en joue pas moins pour cela sur la place ou dans la rue. C'est là que se trouvent les gens qui se cherchent, c'est là qu'ils se disent ce qu'ils ont à se dire, c'est là en un mot que tout se décide. Il n'y a donc, au fond, que des rencontres, et pas de visites. Avec Molière, au contraire, surtout avec le Molière de la fin, non-seulement la comédie ne se joue plus d'ordinaire que sous un toit et entre quatre murailles, mais encore il y a presque toujours, au centre même de l'action, un ensemble de visites, une assemblée générale d'étrangers de passage, qui est la scène capitale, sinon tout à fait la scène décisive. C'est ce qui correspond déjà, dans le mécanisme de la comédie de Molière, à l'acte du bal, cet acte inévitable de la comédie contemporaine, où s'engage le conflit général, la mêlée suprême des intérêts et des passions. Le *Tartuffe* ferait presque la seule exception importante à cette habitude du génie de Molière.

Feuilletons en effet son théâtre au rebours de l'ordre chronologique Au second acte du *Malade imaginaire*, nous trouvons la visite de M. Diafoirus et la présentation solennelle de son fils Thomas. Au troisième acte des *Femmes savantes*, nous voyons Trissotin en visite présenter Vadius. La *Comtesse d'Escarbagnas* nous permet d'apprécier les civilités provinciales et les compliments mêlés de soupirs de M. le Conseiller et de M. le Receveur. Dans le *Bourgeois gentilhomme*, je trouve, au quatrième acte, Dorante et Dorimène assis à la table de M. Jourdain, la seule, soit dit en passant, que l'on trouve servie et occupée dans tout le théâtre de Molière, si l'on en excepte la scène du souper de *Don*

Juan, scène imposée par la légende espagnole. Dans l'*Avare*, au troisième acte, Frosine amène avec elle Mariane, dont l'arrivée est depuis longtemps attendue. La fameuse consultation de l'*Amour médecin* en remplit presque tout le second acte, et c'est également au second acte du *Misanthrope* que vient se placer la brillante réception où Célimène laisse si librement s'épancher sa verve moqueuse. Il n'y a donc guère, je le répète, que les pièces qui se jouent tout à fait en plein air où manque quelque scène de ce genre, destinée à ranimer et à précipiter le cours de l'action par le concours et l'influence des gens du dehors.

Ainsi que Molière, Holberg qui, nous le savons, retire le plus souvent la comédie de la place publique, devait également, par le commode expédient des visites, la tenir en communication avec le reste de la famille et avec la ville. Il y a même chez lui quelquefois une affluence véritable de visiteurs de toute espèce, venant faire des visites de toute sorte. Seulement, en général, il ne réunit point, comme le fait son maître, la plus grande partie de ces visiteurs en une seule visite, mais de préférence les dissémine à travers la pièce. Il substitue, en d'autres termes, à la scène des visites une succession de visites, et reçoit une à une les personnes que Molière et Célimène eussent reçues plus volontiers à la fois. Je trouve dans son théâtre des pièces en cinq actes qui ne se composent point d'autre chose que du mouvement de va-et-vient de personnes étrangères à la maison, et qu'on pourrait pour cette raison appeler des comédies de visites. La *Critique de l'École des femmes* est déjà, dans de modestes proportions, une conception de ce genre. Mais on ne saurait la comparer pour la variété et l'effet à la *Chambre de l'accouchée* qui n'est tout entière qu'une procession interminable de grotesques. Le *Ferblantier politique*, le *Petit paysan en gage* sont encore des comédies où les visites abondent. Faisons un choix

parmi celles qui nous sembleront spécialement propres à surprendre Holberg sur les traces de Molière.

Voyons d'abord un futur mari faire sa première visite dans la famille où il désire prendre femme. L'auteur du *Malade imaginaire* et de la *Comtesse d'Escarbagnas* n'a pas certes le premier épié et raillé un amoureux ridicule pendant le cours d'une déclaration emphatique. Je ne pense pas cependant qu'on lui puisse contester l'originalité de la scène où Thomas Diafoirus, dûment autorisé par Argan, vient mettre respectueusement son cœur et sa thèse aux pieds de cette judicieuse et charmante Angélique qui tranche d'un mot si simple et en même temps si profond toute la querelle des anciens et des modernes. L'entêtement égoïste d'un père qui prétend contraindre sa fille à l'extrémité d'un mariage qu'elle repousse ; la compassion secourable de la servante qui, tout en cherchant à dessiller les yeux de son maître, ne se prive pas du plaisir d'agacer le prétendu ; l'effacement discret et la résistance toute passive de la jeune fille menacée dans la liberté de son cœur : ce sont là des traits qui distinguent suffisamment cette scène de présentation et constituent son originalité. Ce n'est point un étudiant en médecine que nous allons tirer du théâtre de Holberg pour le confronter avec Thomas Diafoirus. Ce sera ce poëte ou écrivain public que nous avons déjà vu deux fois, pauvre hère déjeunant d'une médisance rimée et soupant d'un sonnet adulatoire, ce Rosiflengius enfin que nous avons comparé à Trissotin. On pourra par conséquent se figurer ici Trissotin demandant la main d'Henriette dans une scène que Molière a omis d'écrire. Je prends seulement cette fois, contre mon habitude de fidélité scrupuleuse, la liberté de retrancher quelques détails assez peu faits, ce me semble, pour la juste délicatesse d'oreilles françaises.

JERONIMUS[1]. Ma fille, je t'ai donné un peu de temps pour te défaire de ta folie, et te laisser considérer en toi-même ce que c'est que de résister à des parents qui cherchent à détourner un malheur, dans lequel tu veux toi-même te précipiter. Voici un brave jeune homme que je t'ai choisi, que tout le monde aime, et qui est en état de te pourvoir de tout comme il faut, tandis que l'autre est haï de chacun, et mourrait assurément de faim, s'il n'avait fait un petit héritage. Voyons, qu'as-tu à répondre à cela? (*Eleonora pleure.*)

ROSIFLENGIUS. Ah! quelle belle âme! Elle n'a pas eu plus tôt entendu parler de mes vertus, que la voici toute en larmes. Ne pleurez point ainsi, ô la plus adorable des nymphes! Ce n'est encore là que le moins qu'on puisse dire de moi.

ELEONORA. Ah! malheureuse que je suis!

ROSIFLENGIUS. C'est le sentiment de sa folie passée qui oppresse son cœur. Ne pleurez point, ma déesse. C'est Cupidon, ce petit dieu ailé, qui vous a jeté au cœur un amour déraisonnable, lequel a duré jusqu'à ce qu'enfin la déesse qui, dans un char traîné par des cygnes, traverse les airs, c'est Vénus que je veux dire, ait daigné guérir votre blessure, et vous restituer à vous-même.

PERNILLE (*à part*). Voilà, ma foi, un diable de langage!

ELEONORA. De grâce, mon cher papa, excusez-moi, je me sens tout à fait mal; permettez que je rentre. (*Elle sort.*)

ROSIFLENGIUS (*à part*). L'étrange chose que l'amour et l'effet qu'il produit! Il lui a suffi de me voir pour se mettre à pleurer et se trouver mal.

JERONIMUS. Qu'est-ce qui lui est donc arrivé, Pernille?

PERNILLE. Cela n'est point difficile à deviner. Je voudrais bien voir quelle est la jeune fille qui pourrait regarder un pareil homme, et l'entendre parler par-dessus le marché, sans se sentir le plus grand dégoût. Est-ce là, monsieur, un mari pour votre fille? Que la fièvre le serre!

ROSIFLENGIUS. Qu'est-ce que dit donc là cette fille? Elle a quelque chose de dérangé dans le cerveau.

1. *L'Heureux naufrage*. Acte I, scène VI.

Jeronimus. Ce sont des accès qui lui surviennent de temps en temps. J'en supporte beaucoup, parce qu'il y a longtemps que je l'ai à mon service, et que je la sais d'une grande fidélité.

Rosiflengius. Dites-moi, petite fille, êtes-vous souvent sujette à ces espèces d'accidents?

Pernille. Et vous, monsieur, êtes-vous souvent sujet à ces sortes de choses?

Rosiflengius. Je suis toujours le même.

Pernille. Je suis aussi toujours la même.

Rosiflengius. Alors vous ne cessez pas d'être folle.

Pernille. Alors vous ne cessez pas non plus d'être fou.

Jeronimus. Je crois vraiment qu'elle a le cerveau fêlé. Holà! Pernille, me connais-tu?

Pernille. Je vous connais, parbleu! le mieux du monde. Vous êtes mon maître, et le bossu que voilà est un débitant de vers qui n'est pas plus sain d'esprit que de corps, car je gage bien que sa cervelle n'est pas moins contrefaite que son dos.

Jeronimus. Hors d'ici, carogne!

Pernille. De grâce, monsieur, laissez-moi prouver d'abord qu'il est fou.

Rosiflengius. Ne la battez pas, monsieur. Je suis curieux de connaître en quoi consiste ma folie.

Pernille. Eh bien! si un gueux, un dictionnaire vivant comme vous, venait me demander ma main, à moi qui ne suis pas du tout une demoiselle, je le tiendrais avec raison pour un échappé d'une maison de fous. Or, vous prétendez épouser une jeune fille jolie et bien élevée. *Ergo*, vous êtes fou, et fou à lier.

Rosiflengius. Ah! monsieur, je n'ai jamais été traité de la sorte jusqu'à présent.

Jeronimus. Hors d'ici, pendarde! Je te défends de remettre les pieds chez moi.

Pernille. Et je défends, moi, au pédant que voilà de franchir jamais le seuil de notre porte. (*Elle sort.*)

Magdelone. De grâce, monsieur, j'espère que vous ne nous en voudrez point de ce qui vient de se passer.

Rosiflengius. En aucune façon.

Jeronimus. Je vous donnerai satisfaction comme il faut. Je vais mettre cette impertinente à la porte, et vous serez mon gendre, en dépit d'elle et de tout le monde. Revenez, monsieur, s'il vous plaît, cette après-dînée, et nous célébrerons les fiançailles.

Rosiflengius. Je ne manquerai point de venir.

Je vais montrer maintenant des femmes en visite chez l'une de leurs amies. Il suffira de relire quelques pages du *Misanthrope* ou de la *Critique de l'École des femmes*, pour se convaincre que Molière avait indiqué à Holberg tout le parti comique qu'il y avait à tirer de l'envie mutuelle et du bavardage souvent bien peu charitable des personnes de l'autre sexe. Sans doute ce n'est pas le salon de Célimène qui va nous être rouvert ici, et le ton très-naïvement bourgeois de cette lutte de loquacité et d'indiscrétion nous fera sentir tout de suite que nous sommes fort loin du monde et de la cour de Versailles. Mais quand on compare Holberg à Molière, il faut dès le début ne pas garder là-dessus d'illusions. Sa comédie n'est jamais que la réduction un peu triviale du théâtre gravement bourgeois et familièrement aristocratique qui lui sert de modèle. On ne trouvera peut-être pas non plus une ressemblance tout à fait immédiate entre l'échange de caquets féminins qu'on va lire dans la scène de Holberg et les conversations de Molière auxquelles j'ai fait allusion. On ne manquera pas, pourtant, je crois, de sentir que, dans cette visite qui se fait à Copenhague, il y a d'un bout à l'autre, si l'on veut bien me passer l'expression, comme des miettes de Molière, et que tout ce qu'on y peut relever de plus nouveau, c'est un certain art de déguiser dans les combinaisons d'une mosaïque ingénieuse l'origine des détails empruntés.

Première dame [1]. N'est-ce point une voiture qui s'arrête à la porte?

Seconde dame. Assurément. Il faut que je coure à la fenêtre pour voir qui c'est. Ah! parbleu! ma sœur, le mieux pour nous maintenant est de nous en aller. C'est Anne, la ferblantière, une femme que je déteste souverainement.

Première dame. Et moi, bien davantage encore.

Seconde dame. Tiens, la voici. Regarde donc un peu quels airs elle se donne.

Première dame. C'est à n'y pas croire! La carogne porte aussi une adrienne [2]!

Anne (*entrant.*) Ah! Quel bonheur ce m'est de vous trouver ici!

Première dame. Où sont d'honnêtes gens, on voit arriver d'honnêtes gens. J'ai eu, ma foi, je ne sais quel pressentiment que j'aurais le plaisir de vous voir aujourd'hui.

Anne. Je vous en demeure fort obligée, madame. L'honneur est pour moi.

Seconde dame. Je me réjouis de tout mon cœur chaque fois que j'ai l'honneur de vous voir.

Première dame. Moi de même, je vous l'atteste, car précisément à l'instant, madame et moi nous étions là assises, et, en parlant de vous, nous disions: comment donc va cette chère, chère madame Anne la ferblantière? Il y a si longtemps que nous n'avons eu l'honneur de la voir!

Seconde dame. Je puis vous donner l'assurance que je vous aime comme si vous étiez ma véritable sœur. Mais il est vraiment bien malheureux que nous vous voyions si rarement.

L'accouchée. Eh! mes chères dames, voilà bien des compliments. Pourvu qu'ils partent réellement du cœur, tout est pour le mieux.

Première dame. Je puis vous assurer, madame, que je ne

1. *La Chambre de l'accouchée*. Acte II, scène II.
2. Vêtement qui au dix-huitième siècle paraît avoir été à la mode partout en Europe, car Goldoni en parle aussi. V. *Le Smanie della Villegiatura*. On en a attribué le nom à Adrienne Lecouvreur.

suis nullement de ces personnes qui parlent autrement qu'elles ne pensent. Je n'entends rien à cette sorte de politique, et c'est justement pourquoi j'ai tant d'ennemis. Ma tante ne cesse de me le répéter : « Tu ne comprends rien au monde, mon enfant! Tout ce que tu as sur le cœur, il faut que tu le dises, quand même il devrait t'en coûter la prunelle de tes yeux! »

L'ACCOUCHÉE. Avez-vous fait visite aujourd'hui à quelque autre accouchée, mes chères dames?

PREMIÈRE DAME. Oui. Nous avons été chez la femme de Jérémie, le fabricant de tabac.

L'ACCOUCHÉE. Qui se trouvait là encore?

PREMIÈRE DAME. Ha! ha! ha! Ne me demandez point de vous le raconter, car j'étouffe de rire, rien que d'y songer. Ma sœur est plus en état que moi de vous dépeindre ces gens-là, car elle peut s'empêcher de rire, elle.

SECONDE DAME. Connaissez-vous, madame, Lucie, la femme de Hans Jespersen?

L'ACCOUCHÉE. Nullement.

ANNE LA FERBLANTIÈRE. Oui, moi je la connais. C'est, n'est-ce pas, cette femme qui chuchote toujours tant de riens à l'oreille des gens?

SECONDE DAME. Oui, cette femme-là a le diable au corps avec sa manie de chuchoter. Elle ne saurait dire qu'il fait beau temps sans vous prendre à part et vous le chuchoter à l'oreille. L'autre était Gertrude, la fille de Jen. Elle parla de ses cors pendant près d'une demi-heure.

L'ACCOUCHÉE. Eh! voilà aussi qui est exagérer les choses!

SECONDE DAME. Nullement, madame. Vous ne sauriez croire l'abondance de paroles dont dispose cette fille-là. C'est un plaisir que de l'entendre parler, surtout quand elle veut raconter quelque chose en allemand.

ANNE LA FERBLANTIÈRE. Est-ce qu'elle parle aussi allemand?

SECONDE DAME. Pourquoi pas? Elle a bien un caveau funèbre dans l'église allemande. Quelles furent donc, ma sœur, ses paroles, lorsque nous partîmes?

PREMIÈRE DAME. Elle dit : Foulez-fous tonc bârtir sidòd?

L'accouchée. Vous êtes, ma foi, de méchantes langues. Y avait-il encore d'autres personnes?

Seconde dame. De grâce, madame, ne nous en demandez pas davantage, ou il faudra que je vous décrive l'adrienne de Marthe, la fille de Morten, ce que je ne saurais faire en une heure.

Première dame. Oui, c'est une fille qui est de la dernière absurdité dans son ajustement.

Seconde dame. Fîtes-vous aussi attention à son adrascante?

Première dame. Assurément. Mais que vous semble-t-il de son corsage[1]?

Seconde dame. Parbleu! le drôle de corsage!

L'accouchée. Est-ce qu'elle n'a pas aussi une sœur?

Seconde dame. Sans doute. C'est celle qui marche en remuant si fort les hanches. En vérité, c'est une charmante fille. Elle est si maniérée qu'elle ne saurait parler qu'entre ses dents. Il lui est impossible de nommer son tablier ou son jupon sans dire : « Avec votre permission, ou *salva fenia*, mon tablier. »

L'accouchée. Vous êtes de bien méchantes langues, mes chères dames. Je ne veux plus vous questionner sur les autres. Parlez-moi plutôt de la toilette de l'accouchée elle-même, cela me fera plus de plaisir à entendre.

Première dame. Pardonnez-nous. Il nous faut maintenant aller ailleurs. (*Les deux dames sortent.*)

L'un des jeux de scène les plus féconds en complications spirituelles avec lesquels le génie de Marivaux ait amusé la France d'après la comédie espagnole, c'est le double déguisement du maître en laquais et du laquais en maître. Sans avoir développé aussi ingénieusement dans toutes ses conséquences possibles cette dissimulation momentanée des conditions sociales, si propre à l'étude du cœur et si féconde en contrariétés comiques, Molière a cependant aussi fait jouer avec toute l'impertinence désirable à deux laquais dé-

1. Dans le texte : *Smaekke*. Öhlenschlæger traduit *Schleppe*, *queue*. Le dictionnaire de M. Helms donne seulement *Latz*, *Brustlatz*.

guisés le rôle de gens de qualité, déployant des grâces d'antichambre et tout le beau langage des ruelles dans un but de galanterie grotesque. On a déjà compris que je parle du Mascarille et du Jodelet des *Précieuses ridicules*. Je trouve chez Holberg une scène tout à fait comparable à celle de Molière, où Henrich, paré des habits de Léandre absent, vient rendre visite à Pernille, ornée des atours de Leonora en voyage, et dépenser avec elle tout le bagage de métaphores affectées et de mots français qu'il a pu se faire, depuis qu'il est au service de son maître. Il n'y manque même pas, pour rendre l'analogie encore plus sensible, l'entrée en chaise à porteurs et l'outrecuidance du faux maître envers les pauvres diables qui l'ont apporté.

HENRICH[1] (*en chaise à porteurs*). Halte! Arrêtez-vous ici, canailles que vous êtes! Toi, Christophe, reste au logis, entends-tu bien, et si l'on m'envoie chercher pour aller à la cour, tu diras qu'il m'est impossible de m'y rendre aujourd'hui, et que je suis encâché ailleurs. Ah, *mon cher*[2], mille excuses. Ce sont les porteurs qui sont cause que je me suis avancé aussi loin. On a cent ennuis avec ces faquins de louage, et ces gens-là sont stupides comme des bêtes. Si ce n'était par respect pour vous, mademoiselle, je les ferais tous pendre sur l'heure.

PERNILLE. De grâce, monsieur, pardonnez-leur pour l'amour de moi.

HENRICH. Pour l'amour de vous, ventrebleu! que ne ferais-je pas, noble et charmante demoiselle? Mais à propos, *mon cher*, je viens ici pour vous faire un procès au sujet d'un petit vol que vous avez commis.

PERNILLE. Quoi? J'ai commis un vol?

HENRICH. Sans doute. Le vol de mon cœur.

PERNILLE. Ah! monsieur, j'ai justement le même procès à vous faire. Je sais bien que la modestie de notre sexe nous dé-

1. *Henrich et Pernille*. Acte I, scène VI.
2. En français dans le texte.

fend de laisser rien remarquer de ces sortes de choses. Mais je dois pourtant reconnaître franchement que.... Ah ! je ne saurais en dire davantage, et le cœur me bat d'une façon....

HENRICH. Je veux être une canaille, si j'ai pu fermer l'œil depuis trois nuits, à cause de vous.

PERNILLE. Ah ! monsieur, je ne suis pas d'un zeste moins malade que vous, car les flèches de vos yeux ont pénétré jusque dans le boudoir de mon cœur.

HENRICH. Ah, que cela est bien dit ! Il faut que je vous embrasse pour l'amour de cette figure.

On se rappelle la scène de *l'Avare*, où Frosine fait visite à Harpagon pour s'entendre avec lui sur les moyens de mener à bien l'affaire de son mariage. Chez Larivey on retrouve souvent ce type de Frosine, qui au fond ne représente pas autre chose que le proxénétisme atténué de la comédie antique. Mais il est si peu probable que Holberg, tout érudit qu'il fût, ait étudié le théâtre de Larivey, que c'est à Molière seul qu'il me paraît équitable de rapporter la plupart des traits comiques de la scène suivante, où nous allons voir la directrice d'une agence matrimoniale plus ou moins équivoque promettre les bons offices de son intervention à une veuve en quête d'un jeune et élégant mari. Il est à noter, en effet, que, chez Molière comme chez Holberg, ce genre de courtage ne s'exerce jamais du moins qu'en vue du mariage.

KIRSTEN[1]. Salut, chère madame; vous voici enfin de retour. Comment vous êtes-vous portée pendant votre voyage?

TERENTIA. Je ne fis jamais un plus agréable voyage.

KIRSTEN. Je remarque aussi que madame n'a pas l'esprit moins dispos que le corps, car tout semble souriant et heureux en elle.

1. *Le Fiancé metamorphosé* (Den forvandlede Brudgom), scène v. V. *L'Avare*, acte II, scène VI.

TERENTIA. Je ne fus jamais de ma vie de meilleure humeur.

KIRSTEN. Vous avez toute la mine d'une fiancée que son époux va conduire à l'autel [1].

TERENTIA. Je me sens la plus grande joie à entendre un pareil discours.

KIRSTEN. Je ne puis, sur ma parole, me lasser de contempler madame. Tout chez elle n'est que grâce, de la tête aux pieds.

TERENTIA. Mais parlez-moi là, franchement, chère madame. Sans flatterie, que vous semble de mes traits?

KIRSTEN. Je puis assurer madame qu'elle a les traits de la plus parfaite beauté.

TERENTIA. Voilà qui me réjouit fort le cœur, car je sais que vous vous connaissez en beauté. Mais ce sont là des choses dont il ne convient pas que je sois trop fière, puisque c'est du ciel qu'elles me viennent.

KIRSTEN. Morbleu, sur ma parole, quel feu dans ces yeux-là, quel nez d'une pureté admirable, quelles joues pleines de grâce!

TERENTIA. Mais n'êtes-vous pas d'avis que la ride que j'ai là au front peut me faire un peu de tort?

KIRSTEN. Bien au contraire, et j'y vois, quant à moi, beaucoup plutôt une beauté. C'est cela qui donne à votre visage un si grand air de puissance et de majesté.

TERENTIA. Pour ma taille, je la crois encore très-passable.

KIRSTEN. Que madame veuille bien un peu se retourner. (*Elle se tourne du côté droit.*) Ciel, la belle taille que voilà! Tournez-vous de grâce, madame, de l'autre côté. (*Elle se tourne du côté gauche.*) Voilà ce que j'appelle une taille parfaite. On croirait que madame porte un corset. Voudriez-vous maintenant vous tourner du troisième côté [2]?

TERENTIA. Je n'ai pas, parbleu! plus de deux côtés.

1. Le texte dit : *Brude-Skammelen*, l'escabeau de noce.
2. Age ostende etiam tertiam. *Aulularia*, v. 638.

KIRSTEN. Sans doute, c'est vrai. Mais il serait à désirer que madame en eût davantage, car on ne saurait avoir une trop grande abondance de tout ce qui est beau.

TERENTIA. Écoutez-moi, madame. J'ai remarqué que plusieurs jeunes cavaliers ont jeté les yeux sur moi. Dans le cas où j'en viendrais à l'idée de faire le bonheur de l'un d'entre eux, est-ce qu'on pourrait dire quelque chose de mal là-dessus?

KIRSTEN. En aucune façon, et même, bien loin de vous détourner de ce projet, je vous engage beaucoup plutôt à y songer.

TERENTIA. Je vais alors vous découvrir mes intentions. J'ai réellement résolu de me chercher un mari.

KIRSTEN. Et vous ferez fort bien, madame. Pourquoi resteriez-vous plus longtemps dans les ennuis du veuvage?

TERENTIA. Et je veux que ce soit un jeune et gentil cavalier.

KIRSTEN. Le plus jeune sera le meilleur. Mieux vaut toujours ce qui est jeune que ce qui est vieux.

TERENTIA. Personne ne peut mieux me seconder dans mon dessein que vous, madame, car vous connaissez la plupart des jeunes gens de la ville.

KIRSTEN. Que madame prenne seulement la peine de me dire comment doit être faite la personne, afin que je puisse voir si je n'ai pas sur ma liste quelqu'un dont elle puisse être satisfaite.

TERENTIA. Il faut que ce soit un militaire, entre vingt et trente ans, et surtout joli et fort aimable. Si la personne n'a pas d'argent, ou si elle a une certaine disposition à la jalousie, cela ne fait rien. Je n'y verrai que la preuve de la séduction exercée par mes charmes.

KIRSTEN (*consultant sa liste*). Ah, parbleu, voici justement la personne qu'il vous faut. Voyez un peu. N° 5, capitaine Frands de Parfaitamour, jeune cavalier de vingt-quatre ans, visage d'une jeune fille, parfaitement fait de sa personne, caractère doux et aimable, aime jusqu'à la jalousie celle qu'il aime.

TERENTIA. La peste! Voici déjà que mon sang bout dans mes veines. Mais où trouver ce charmant cavalier?

KIRSTEN. Il loge dans ma propre maison, et c'est ce qui fait que je le connais dans la perfection.

TERENTIA. Vous croyez alors qu'il ne me refusera pas?

KIRSTEN. L'apparence qu'il refuse une femme chez laquelle il trouve du même coup beauté et fortune! D'ailleurs, en toutes choses, il suit mon conseil. Laissez-moi seulement arranger tout ceci.

TERENTIA. Rentrons donc un peu, pour réfléchir plus longuement à cette affaire.

La précision de la ressemblance et l'évidence de l'imitation sont peut-être plus frappantes encore dans la visite du médecin par laquelle je terminerai cette première série des scènes refaites d'après Molière par Holberg. J'ai déjà, plus haut, fait voir un médecin grotesque, et ce médecin était justement en visite chez une malade. Il est, en effet, assez malaisé de montrer les médecins, en tant que médecins, autrement que dans l'exercice de leur profession. Celui que je vais introduire maintenant aura du moins cette nouveauté de n'être nullement médecin. C'est Henrich, tout simplement, que nous allons voir affublé de la robe et du chapeau de notre Sganarelle. En outre, de même que Léandre a donné de l'argent à Sganarelle, afin de pouvoir l'accompagner à titre de collaborateur modeste, mais indispensable, de même nous allons ici rencontrer sous le même prétexte et le même costume le Léandre danois à côté de son dévoué Henrich.

JERONIMUS[1]. Je vous demande pardon, monsieur, d'avoir pris la liberté de vous envoyer chercher.

HENRICH. Il n'y a point de mal à cela. Êtes-vous vous-même la personne folle, monsieur?

1. *Le Voyage à la source.* Acte Ier, scène VII.

Jeronimus. Non point, Dieu soit loué! Je n'ai aucun mal, monsieur le docteur. C'est ma fille unique qui vient d'être frappée par un grand malheur. Si vous pouviez, monsieur le docteur, lui être de quelque secours, je....

Henrich. Il faudrait que le mal fût diablement violent pour que je n'y pusse pas porter secours. Je souhaiterais, monsieur, que vous-même eussiez quatre-vingt-dix infirmités et maladies sur le corps, pour vous pouvoir montrer sur vous-même la puissance de mon art.

Jeronimus. Je vous demeure le plus obligé du monde, monsieur le docteur. J'aime encore mieux que les choses soient comme elles sont.

Henrich. Oui, sans doute. Mais donnez-moi, je vous prie, la permission de vous rompre un bras ou une jambe, seulement pour vous faire voir la promptitude de mes cures?

Jeronimus. Je ne doute en aucune façon de votre habileté, car l'univers entier connaît le docteur Bombastus. Seulement je ne veux pas vous incommoder cette fois de semblables bagatelles.

Henrich. Vous pouvez bien dire en effet : bagatelles. Ce sont là des choses que mon fils, le licencié Théophraste, est capable de faire en un tour de main. Voyons, approchez, monsieur, et laissez-moi faire un essai soit sur votre bras, soit sur votre jambe.

Jeronimus. Non, monsieur le docteur, point cette fois, point cette fois.

Henrich. Laissez-moi alors essayer sur votre garçon d'écurie.

Jeronimus. Oui, voilà qui peut se faire. Arv, allons, avance-toi vers le docteur.

Arv. Ouais....

Henrich. Approche donc un peu, mon ami. Tu verras comme cela se fait promptement.

Arv. Ouais....

Jeronimus. Quoi, imbécile que tu es! Puisqu'il va te guérir dans le même instant.

Arv. Ouais....

Henrich. Allons, je vois bien qu'il ne veut pas. Mais quel est le mal dont souffre votre fille?

Jeronimus. Elle ne veut plus parler, et tout ce qu'elle dit, elle le chante.

Henrich. C'est la maladie que nous appelons en latin *perisangia*, et en grec *copissisandung*. J'en ai déjà guéri bien des cas. Il faut que je lui tâte le pouls. (*Il tâte le pouls de Pernille.*) Souffrez-vous depuis longtemps de cette folie, ma chère demoiselle? N'ayez aucune crainte. Je saurai bien vous guérir.

Pernille. Je vous remercie mille fois, monsieur le docteur. Mais je ne suis pas la malade.

Jeronimus. En effet, monsieur le docteur. C'est ma servante. Qu'on fasse venir ma fille sur-le-champ. (*Leonora entre.*)

Henrich. Oui, c'est bien cela. Rien qu'au premier regard que mes yeux ont jeté sur elle, j'ai pu voir qu'elle a bien l'infirmité que nous appelons *perisangia*.

Léandre. Papa, faites donc un peu attention à son nez, au *circumflex* ou *dolus malus* qu'on y voit.

Henrich. Cela est vrai, mon fils. Le *circumflex* seul suffit pour faire suffisamment reconnaître que c'est une *perisangia*. Il faut que je lui tâte le pouls.

Jeronimus. Ne vous plairait-il pas, monsieur le docteur, de déposer votre chapeau? Il vous incommode. Arv, viens ici prendre le chapeau de monsieur le docteur.

Arv. Ouais....

Henrich. Je crois que ce garçon-là est fou. Veux-tu bien venir ici et prendre le chapeau.

Arv. Ouais....

Henrich. Il a peur de moi. Je resterai de préférence couvert. Avec votre permission, ma chère demoiselle. Oui, voilà bien un pouls qui bat *perisangialiter*. Tâte-le aussi, licencié, et dis-moi ton avis.

Léandre. Il me semble, papa, qu'il y a plus qu'une *perisangia*. Il ne va pas tarder à y avoir une *archisangia*.

Henrich. Il est vrai. Le pouls a déjà presque des pulsations archisangiques bien caractérisées. Mais cela n'est rien. Mon fils saura bien vous guérir, ma chère demoiselle.

Léandre. Oui, je le ferai volontiers, pourvu que vous ayez confiance en moi.

LEONORA.

Pour toujours à toi je me fie,
Et dans tes mains remets ma vie,
O mon sauveur, mon Apollon,
Dont seul dépend ma guérison !

JERONIMUS. Parmi toute la tristesse que j'éprouve à l'entendre ainsi me répondre en chantant, je me réjouis du moins d'apprendre qu'elle a confiance dans monsieur le licencié.

PERNILLE. Oui, je gagerais ma tête que monsieur saura bien la guérir.

LÉANDRE. Ce n'est pas une petite avance pour un médecin, quand le malade a confiance en lui.

LEONORA.

Rien qu'à te voir je me console
Et sens ma douleur qui s'envole.
Il n'est plus pour moi qu'un bonheur,
Celui de te livrer mon cœur.
Pour toujours à toi je me fie,
Et dans tes mains remets ma vie,
O mon sauveur, mon Apollon,
Dont seul dépend ma guérison !

JERONIMUS. Voilà qui est vraiment aller un peu trop loin. Mais j'ai lieu de croire que c'est un morceau d'opéra. Je remarque, monsieur le docteur, qu'elle est déjà en voie de guérison, car auparavant elle ne chantait rien qu'en allemand.

LÉANDRE. Aussi vrai que j'ai pris mes licences dans toutes les formes, elle ne tardera pas à me remercier. D'ici à deux jours, ma chère demoiselle, vous ne manquerez pas de sentir l'effet de ma science.

LEONORA.

Pour toujours à toi je me fie,
Et dans tes mains remets ma vie,
O mon sauveur, mon Apollon,
Dont seul dépend ma guérison !

Henrich. Il faut que je confère un peu avec mon fils sur le traitement. *Quid tibi videtur, dominus licenciatus, post molestam senectutem nos habebit humus.*

Léandre. *Nomen, pronomen, verbum, participium, supinum, propositio, conjunctio, interjectio.*

Henrich. *Adjectivum et substantivum genere numero et pluraliter.*

Léandre. *Rusticus in viâ. Si non vis credere, gusta.*

Henrich. *Gratias quam maximas ago, quia quoniam quando.*

Léandre. *Tunc tua res agitur, paries cùm proximus ardet. (Ils s'échauffent toujours davantage.)*

Henrich. *Alpha beta gamma delta ypsilon ponto basta.*

Léandre. *Ad adversus adversum pro contra extra supra palàm archipodialiter tenus.*

Arv. Comme je voudrais les voir se prendre aux cheveux tous les deux, et se rompre le bras ou la jambe qu'ils voulaient me casser.

Henrich. *Omnia conando docilis solertia vincit.*

Léandre. *Pes aries paries palmes cum limite stipes.*

Henrich. *Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam.*

Arv. A la bonne heure! Exercez votre art sur Diane tant qu'il vous plaira. Au moins ce n'est qu'un chien.

Henrich (*les poings fermés*). *Quando duo substantiva concurrunt, alterum erat infinitivi.*

Léandre. *Tityre tu patulæ recubans solertia vincit.*

Henrich. Bien, bien, mon fils, j'ai approuvé ton avis depuis le commencement. Je n'ai poussé si fort l'argumentation contre toi que pour voir si tu es bien solide sur tes principes. Apprenez donc, monsieur, que, puisque votre fille devait tomber malade et être atteinte d'une pareille folie, cela ne pouvait arriver dans un moment plus propice que celui-ci.

Jeronimus. Hé non, monsieur. Le moment est le plus défavorable du monde, puisqu'elle devait ces jours-ci se fiancer avec un jeune homme de qualité.

Léandre. Ce n'est point de cela qu'il s'agit, monsieur. Le

moment est propice en ce que c'est aujourd'hui la fête de la Saint-Jean.

JERONIMUS. Qu'est-ce que cela peut faire à la maladie?

LÉANDRE. Cela fait qu'il faut que votre fille aille à la source.

JERONIMUS. Est-ce que l'eau a une vertu capable de la guérir?

LÉANDRE. Il y a dans cette eau des propriétés plus merveilleuses qu'on ne saurait croire, pourvu qu'on s'en serve de la bonne façon et en temps convenable, et surtout qu'on en fasse précéder l'emploi de certaines préparations, telles, par exemple, qu'un peu d'une certaine poudre qu'il faudra qu'elle prenne d'abord.

JERONIMUS. Voudriez-vous alors, monsieur le licencié, avoir la bonté de l'y suivre?

LÉANDRE. Sans doute, et le plus volontiers du monde.

JERONIMUS. Je veux aussi vous prier de bien prendre garde qu'un autre ne puisse pas venir l'entretenir en route, car il est arrivé ici dans la ville un jeune fat qui la suit et court partout après elle.

LÉANDRE. J'y veillerai sans aucune peine.

Après les visites, voyons les querelles.

Rien n'est plus ancien dans la comédie que les querelles. *Les Chevaliers* d'Aristophane ne sont qu'une longue querelle entre l'impudent Cléon et un compétiteur plus impudent encore. Les premiers écrivains qui abordèrent le genre comique ne pouvaient manquer d'apercevoir et d'appliquer le plus souvent possible cette vérité élémentaire, si profitable à leur art, que deux personnes qui se querellent perdent toujours, dans ce court oubli d'elles-mêmes, le sentiment et la crainte du ridicule. Mais Molière et Holberg, en recueillant comme une tradition cette espèce de scènes, en ont habituellement renouvelé la fécondité naturelle, soit en mettant aux prises des individus que la comédie antique n'y avait point mis, soit en donnant au mouvement général

de la dispute engagée une direction et des alternatives qu'on ne lui avait point encore données. Ici, en un mot, nous allons une fois de plus être à même d'apprécier ce que peut l'art s'ajoutant à la nature, et ce qu'une préparation ingénieuse et secrète, la science des progressions et des révolutions comiques, le calcul de toutes choses, la combinaison de plusieurs ressorts, peuvent donner d'original et de divertissant à une situation en apparence épuisée.

Nous venons à l'instant d'assister à une visite de médecin, tirée du *Voyage à la Source*. Ne fermons pas la comédie. Nous allons pouvoir aussi nous y donner le spectacle d'une querelle de médecins. Ce n'est pas seulement la consultation de *l'Amour médecin* ou de *Monsieur de Pourceaugnac* qu'elle nous rappellera. Nous trouverons surtout, dans cette visible imitation de Holberg, de nombreux souvenirs de toutes les querelles de pédants qu'on rencontre chez Molière. On va y reconnaître, par exemple, ces réponses parallèles et cette symétrie soutenue du langage qui sont l'un des traits les plus piquants de la querelle entre Vadius et Trissotin et de celle des maîtres d'agrément de M. Jourdain. Représentons-nous une seconde fois le Jeronimus que nous venons de quitter. L'imposture de Henrich déguisé en docteur Bombastus n'a pas encore été découverte, et Léandre a pu emmener Leonora à la fête ou à la source. Voici qu'en présence de Henrich on vient annoncer que le véritable docteur Bombastus est à la porte.

Le docteur Bombastus[1]. Vous me pardonnerez, monsieur, de vous venir voir de si bonne heure. Hier au soir, très-tard, j'ai appris que votre chère fille était tombée malade et que vous demandiez mon assistance.

Jeronimus. Comment est-ce que vous vous appelez, monsieur?

1. *Le Voyage à la source.* Acte II, scène IV.

Le docteur. Je suis le célèbre docteur Bombastus, récemment arrivé ici.

Jeronimus. Quoique ma fille ait perdu la raison, j'ai pourtant bien gardé la mienne. Ou bien est-ce qu'il y aurait plus d'un docteur Bombastus?

Le docteur. Nullement. Il n'y a qu'un seul et unique docteur Bombastus, et c'est moi qui le suis.

Henrich. Et moi je vous dis que c'est moi qui le suis.

Le docteur. Vous, le docteur Bombastus?

Henrich. Vous, le docteur Bombastus?

Le docteur. Qui doute donc que je le sois?

Henrich. Qui doute donc que je le sois?

Le docteur. Il faut que vous soyez le diable.

Henrich. Il faut que vous soyez le démon.

Jeronimus (*à part*). Il se joue ici quelque comédie comme celle d'Amphytrion et de Jupiter.

Le docteur. Je puis vous jurer, monsieur, que c'est la plus étrange aventure qui me soit jamais arrivée.

Henrich. Et moi je vous jure, monsieur, que c'est là une aventure qui n'a point sa pareille.

Arv (*à part*). Je voudrais bien être hors de céans, car pour sûr l'un des deux est Lucifer, qui a pris la figure d'un docteur.

Le docteur. J'en demeure vraiment confondu.

Henrich. Et moi je ne sais vraiment que dire.

Le docteur. Vous osez me soutenir en face que vous êtes le docteur Bombastus?

Henrich. Vous osez nier avec cette impudence que je le sois?

Le docteur. Je jure par Apollon que je suis le docteur Bombastus et non un autre.

Henrich. Et moi je jure par Cornelius Nepos que je le suis et non....

Le docteur. C'est un joli dieu que celui par lequel vous jurez là.

Henrich. Il est tout aussi bon que le vôtre.

Le docteur. Apollon est le médecin du ciel.

Henrich. Cornelius Nepos est l'apothicaire du ciel.

Le docteur. Seigneur Jeronimus, vous pouvez vous tenir pour assuré que vous avez été trompé par cet homme.

Henrich. Seigneur Jeronimus, vous pouvez avoir l'assurance que cet homme vous trompe.

Le docteur. La preuve, c'est qu'il est si fort ignorant en médecine, qu'il fait d'un historien un apothicaire.

Henrich. La preuve, c'est qu'il est si fort ignorant en médecine, qu'il fait d'un jardinier le dieu des médecins.

Le docteur. Je vais sur-le-champ mettre en lumière votre impéritie.

Henrich. Et moi je vais sur-le-champ montrer que je sais mon état.

Le docteur. Je veux seulement vous demander des choses que je pourrais demander à un bambin d'école. Comment dites-vous en danois *circulatio sanguinis?*

Henrich. C'est la petite vérole.

Le docteur. Que le diable t'emporte avec ta petite vérole !

Henrich. Je veux à mon tour vous demander quelque chose que je pourrais demander à un bambin d'école. Qu'est-ce que l'*essentia scholastica?*

Le docteur. Il n'y a jamais rien eu de semblable en médecine.

Henrich. Entendez-vous jusqu'où va son ignorance, seigneur Jeronimus? Je suis bien fou de consentir à entendre les sottises d'un pareil idiot. Il ne sait pas même ce que c'est que l'*essentia scholastica !*

Jeronimus. Oui, je vois bien par là qu'il n'est nullement docteur.

Henrich. *Per Jupiter!* C'est précisément l'essence avec laquelle mon fils a guéri votre fille.

Jeronimus. C'est vrai. L'autre n'est qu'un imposteur.

Le docteur. Est-ce que vous le croiriez, monsieur? Attendez, je m'en vais bien vite le démasquer. *Quid tibi videtur de sympathiâ?*

Henrich. *Intentum particularis sub rosa kiœrivendum klemmebassiando.*

Arv. Il lui fait, ma foi, la bonne mesure.

LE DOCTEUR. Quelle diantre de langue est-ce là ?

HENRICH. C'est de l'arabe, canaille !

LE DOCTEUR. Que dis-tu là, coquin ? (*Ils se battent de façon à ce que la robe de docteur de Henrich tombe en laissant voir sa livrée.*)

Ni chez Plaute ni chez Térence, on ne trouverait une de ces querelles de médecins. Nous n'y trouverions pas davantage, et c'est chez Térence que cette lacune me semble tout particulièrement regrettable, une seule querelle d'amants, sujet charmant, inépuisable de variété, et dont Molière a su tirer cinq ou six petits chefs-d'œuvre inimitables de sentiment et de grâce, assurés de vivre et de plaire tant qu'il restera à l'homme un cœur pour comprendre l'amour. On a deviné à l'avance que je veux parler surtout ici de cette adorable querelle du *Dépit amoureux* qui est comme le modèle et la fleur de toutes les scènes analogues. Sans doute il est fâcheux que nous n'ayons pas le canevas italien intitulé *Sdegni amorosi*, où il paraît que se trouvait déjà cette situation touchante et spirituelle à la fois de deux personnes sincèrement éprises, qu'une inquiétude de jalousie trouble un instant, mais pour leur faire sentir aussitôt et plus vivement que jamais tout ce qu'a déjà de profond et d'irrésistible leur passion naissante. La perte des *Sdegni amorosi* nous enlève à jamais le moyen de fixer avec précision ce que Molière avait réellement emprunté à l'Italie dans cette aimable peinture. Toutefois il est bien peu supposable que la comédie italienne, ce répertoire grossier de scènes mobiles, où les gros mots sont beaucoup plus abondants que les sentiments délicats et exquis, ait jamais soupçonné le charme d'une finesse aussi gracieuse. Si, au lieu de venir de la *commedia dell'arte*, les *Sdegni amorosi* appartenaient au théâtre espagnol, il y aurait bien plus de raisons, je l'avoue, de retrancher beaucoup de la part pré-

sumée d'originalité de Molière. Galante et chevaleresque, la comédie espagnole n'était ni indigne ni incapable de peindre ces suites frivoles du premier soupçon, ces reflets légers du premier nuage qui peut passer sur un amour ingénu. Je dois déclarer cependant que, malgré toute la galanterie tenue en suspens dans ce théâtre comique, et qui, pour ainsi dire, en sature l'atmosphère, je n'y ai nulle part découvert cet inutile et délicieux effort de rupture si vite oublié dans un naïf et involontaire élan de tendresse. Il est enfin à noter que Shakespeare, décrivant, lui aussi, un accès rapide de dépit amoureux, suite d'une méprise, a traité la situation tout autrement que Molière. Si vous rapprochez la querelle des amants, dans *le Songe d'une nuit d'été*[1], de la dispute et de la réconciliation d'Eraste et de Lucile, dans *le Dépit amoureux*, vous reconnaîtrez que le sujet de la scène est aussi semblable que la forme en est différente. Tandis, en effet, que Molière renferme ces velléités de rupture dans l'intimité d'un tête-à-tête, le valet et la servante n'étant là que les seconds de leurs maîtres, leur ombre grossière, si l'on veut, Shakespeare au contraire complique la situation en croisant la querelle et en y mêlant directement quatre personnages. La jalousie de chacun, après s'être tout d'abord tournée contre la personne aimée et infidèle, se reporte ensuite sur le rival ou la rivale, cause de tout le mal supposé, si bien qu'à la fin les deux femmes veulent s'arracher les yeux[2], tandis que les deux amants se poursuivent dans la nuit l'épée à la main. Nous avons donc bien ici la même tempête dans un verre d'eau, mais les effets de cette tempête psychologique sont tout autres.

Ce qui m'autorise beaucoup plus encore à attribuer à

1. Acte III, scène II.

2. How low am I, I am not yet so low,
But that my nails can reach unto thine eyes.

Molière l'originalité à peu près intacte de ces cinq ou six gracieuses idylles où le sourire est si près des larmes, c'est un simple coup d'œil jeté sur sa vie et sur son théâtre. Est-il nécessaire d'aller chercher bien loin Eraste et Lucile ? Éraste, n'est-ce pas Molière lui-même? Lucile, n'est-ce pas quelqu'une de ses capricieuses et coquettes camarades de théâtre? Ne sera-ce pas bientôt sa femme Armande, ce cœur volage fait exprès pour le punir dans ce qu'il y avait de plus profond et de plus vif chez lui, cette extrême disposition à la tendresse dont il parlait un jour. On peut dire que toute sa vie, notre poëte l'a passée à aimer et à ne plus aimer, à flotter entre la volonté de rompre et l'impossibilité de le faire. A quoi bon dès lors lui supposer tant d'érudition, quand il lui suffisait de puiser dans les souvenirs amers de son expérience, quand il avait sous la main, en quelque sorte, les angoisses sans cesse renaissantes de sa vie? Voyez un peu comme il reprend continuellement ce thème de l'amour inquiet et plus fort cependant que toutes les crises qu'il traverse. Un illustre critique a déjà remarqué que Molière avait trois fois reproduit, à peine en y changeant quelques traits, cette situation si propre à recevoir les confessions les plus douloureuses de son cœur. En cherchant bien cependant, on trouve plus de trois fois chez lui cette scène de susceptibilité mutuelle et ces velléités réciproques d'inconstance. A vrai dire même, cette scène est la scène favorite de l'écrivain, sa toile de Pénélope, en quelque sorte, puisqu'il ne se lasse pas de la défaire pour la refaire.

Il faut surtout en distinguer deux variantes. Il y a d'abord la querelle des amants jeunes et ingénus, qui en sont à leur premier amour, et dont la tendresse s'effarouche de l'ombre même d'un soupçon. C'est le cas de Lucile et d'Éraste. C'est sur ce modèle également qu'est composée la querelle entre Valère et Mariane, qui, dans cette sombre tragédie du *Tartufe*, dont elle est toute la grâce,

tempère l'impression pénible causée par tant de perversité, et cette autre aussi entre Cléonte et Lucile, qui, dans *le Bourgeois gentilhomme*, jette une page de poésie et de tendresse au milieu d'une débauche de verve comique. Ce sont encore ces mêmes amants, plus sincères que sages et plus passionnés que clairvoyants, que, dans *Sganarelle*[1], *les Fâcheux*[2] et *don Juan*[3], nous voyons se piquer au vif sur la plus frivole apparence, pour se donner bientôt le plaisir d'une douce réconciliation. Les deux premières de ces trois scènes ne sont que des esquisses, mais elles sont charmantes, et, quant à la troisième, elle a cela de nouveau et d'intéressant qu'elle nous montre ce que peut devenir dans l'âme d'un paysan cet excès d'exigence et de jalousie préventive. C'est enfin une rapide ébauche de la même scène qui figure encore, sous le titre précisément de *Dépit amoureux*, dans le troisième intermède d'une comédie-ballet, *les Amants magnifiques*. Ce n'est guère, il est vrai, qu'une traduction du *donec gratus eram*, et c'est Horace cette fois qui inspire Molière, si tant est que Molière eût quelque chose à apprendre, même d'Horace, sur les tourments de l'amour et les effets de l'indifférence.

Mais à côté de ces querelles entre jeunes gens, que tourmente leur imagination vainement surexcitée, il y a encore dans Molière d'autres querelles d'amants où, cette fois, ne manquent ni la maturité des esprits, ni par malheur non plus la gravité des soupçons. Ici le ton est plus élevé, le langage plus noble ; il y a plus de coquetterie et plus de jalousie à la fois. Nous sommes fort loin de cette candeur d'une pure tendresse qui s'éprouve et s'affermit en reconnaissant l'injustice d'une absurde méprise. Néanmoins, le projet de rupture n'aboutit aussi qu'à une réconciliation complète,

1. Scène xx.
2. Acte I, scène VIII.
3. Acte II, scène I.

le soupçon qui devait désunir rapproche plus que jamais, et l'amour ne cesse pas de nous apparaître comme une mystérieuse et invincible puissance. C'est surtout dans cette série de scènes que nous avons le droit de prétendre entrevoir et écouter Molière lui-même, Molière ne se lassant point de pardonner à une femme indigne de son amour et de son génie. Célimène et Alceste, sont-ce là des pseudonymes qu'il soit bien difficile de percer, et ne croirait-on pas assister à quelque querelle intime entre le poëte et sa femme? *Amphitryon* nous offre une scène tout à fait semblable à la scène du *Misanthrope*, et notez bien que Molière, qui a écrit sa pièce d'après celle de Plaute, a pris tout exprès la peine d'y insérer ces reproches d'amour entre Alcmène et Amphitryon, car, dans Plaute, Alcmène se borne à demander la restitution de ses apports dotaux. C'est une honnête femme qui connaît par cœur son contrat de mariage : ce n'est point une épouse fort sensible. Qu'est-ce encore que *don Garcie de Navarre*, sinon toute une suite de querelles et de raccommodements entre fiancés du plus haut rang, et ne sait-on pas que les deux scènes du *Misanthrope* et d'*Amphitryon*, dont je viens de parler, sont faites en partie avec des vers détachés de la pièce et sauvés de son naufrage?

Je reviens à Holberg, mais non pas, par malheur, avec l'espoir de rencontrer chez lui le charme de tant de grâce émue. Il n'avait ni la chaleur d'âme, ni le tour d'esprit qu'il eût fallu pour saisir et fixer ces caprices et ces tourments d'une passion plus ou moins injustement jalouse. Il écrivait d'ailleurs pour un parterre qui n'eût rien entendu à la délicatesse un peu subtile de ces gracieuses émotions. Aussi dans la scène que je vais traduire ne trouvera-t-on rien de plus qu'une copie exacte, et cependant bien triviale, de la scène entre Éraste et Lucile. L'imitation est flagrante, et pourtant rien de plus sec, de plus gauche, de plus vulgaire que la contrefaçon. On dirait un Van Dyck ou un André del

Sarto copié par un peintre flamand de second ordre. Tout a passé de l'original dans la copie, les jeux de scène, l'attitude des personnages, tout en un mot, moins cette fleur de naïveté et de tendresse qui sont tout chez Molière. N'eût-il commis que la faute de différer jusqu'au dernier acte le rapprochement des deux amants, c'en serait déjà assez pour conclure que Holberg s'est servi de Molière sans bien comprendre son intention, je veux dire cette doctrine contenue au fond de toutes ses querelles d'amants, à savoir qu'en amour il n'y a rien de possible que de fugitifs nuages, et que rien n'y est définitif, sinon l'amour lui-même. On va se croire peut-être ici en présence de Marinette et de Gros-René. Cependant c'est bien Léandre et Leonora qui sont en scène dans cette altercation grossière :

LEONORA[1] (*à part*). Le ressentiment que j'ai de sa conduite n'a d'égal que l'amour qu'il m'avait inspiré.

LÉANDRE (*à Henrich, dans la coulisse*). Comme je te le dis, Henrich ! Je m'en vais un peu maintenant.

LEONORA. Lui, que j'ai jusqu'à présent aimé comme ma propre vie, je le hais maintenant plus que tous les hommes qui sont sur la terre. Mais qui est-ce qui parle là ? Ah, ciel ! Le voici qui vient, le traître !

LÉANDRE. N'est-ce point là Leonora ? Eh quoi ! Vous vous en allez ? Avez-vous donc si peur de moi, vertueuse demoiselle ?

LEONORA (*se retournant*). Noble cavalier, comment pourrais-je, moi ou toute autre, avoir de la vertu ? Vous avez si bien tout accaparé pour vous, qu'il n'en reste plus pour les autres.

LÉANDRE. Ha ! ha ! ha ! chaste Lucrèce !

LEONORA. Ha ! ha ! ha ! chaste Joseph !

LÉANDRE. Je vous admire en vérité, mademoiselle.

LEONORA. Il n'existe pas un second cavalier tel que vous.

1. *Henrich et Pernille*. Acte II, scène VII.

Léandre. Connaissez-vous ce portrait, vertueuse demoiselle?

Leonora. Non, pas dans vos mains.

Léandre (*lui jetant le portrait*). Tenez, je vous le rends.

Leonora. Connaissez-vous, vertueux cavalier, ce portrait?

Léandre. Oui, malheureusement.

Leonora. Tenez, le voici par terre.

Léandre. Et voici la tabatière dont vous me fîtes présent.

Leonora. Et voici le méchant bracelet que j'acceptai de vous.

Léandre. Plus votre méchante canne à pomme d'or.

Leonora. Et vos méchantes boucles d'oreilles.

Léandre (*crachant*). Ici gît la tendresse, la fidélité que vous m'aviez promise.

Leonora. *Tvi!* Ici gît la vôtre.

Léandre. Adieu, vertueuse demoiselle! Bien le bonjour chez vous.

Leonora. Adieu, merveilleux cavalier! Bon appétit à dîner. (*Elle s'en va.*)

La même trivialité se dégagera encore de la scène suivante, où, au lieu d'amants, ce sont des femmes que nous allons voir se quereller. Si fécond en ressources comiques que soit un semblable sujet, puisqu'il contredit la présomption de retenue et de douceur attachée à la faiblesse ordinaire de la femme, il ne semble pas cependant avoir fourni beaucoup de scènes à la comédie latine, peut-être un peu d'abord parce qu'un instinct public de gravité et de bienséance s'opposait à la reproduction de ce genre de luttes, et surtout sans doute parce qu'au moins à Rome, sinon à Athènes, les lois et les mœurs s'accordaient pour restreindre le rôle de la femme sur le théâtre. C'est là probablement ce qui fait qu'au lieu de retrouver dans Plaute quelques-unes de ces cyniques contestations de vieilles femmes si chères à Aristophane, nous ne voyons pas même chez lui la femme

de Ménechme en présence de la courtisane Erotium, contre laquelle ses griefs pouvaient justement lui fournir l'occasion d'une scène très-vive d'invectives et de reproches. Nous pouvons au contraire soupçonner, d'après un long récit de la première pièce de Molière[1], que l'acharnement des femmes dans les querelles populaires n'était pas un thème nouveau pour la comédie de son temps. Aussi, lorsque, dans la plénitude de son génie, le grand poëte entreprit de traiter à sa façon ce lieu commun des farces populaires, il jugea à propos d'y introduire la nouveauté d'un atticisme relatif, en y substituant l'aigreur à la violence, et la colère mal contenue sous un vernis d'ironie à la colère brutale qui se traduit et se résout en voies de fait. Si deux fois nous voyons encore chez lui une querelle entre femmes sur le point de dégénérer en pugilat, chaque fois aussi la querelle de paroles est coupée prudemment à temps pour ne pas devenir une lutte véritable. L'une de ces scènes se trouve dans *Monsieur de Pourceaugnac*, et l'autre dans *Don Juan*. La première n'est qu'une querelle simulée entre Nérine qui contrefait une Picarde et Lucette qui contrefait une Languedocienne. Il est remarquable que la seconde ne se trouve pas dans Tirso de Molina.

Mais les querelles féminines auxquelles le poëte a donné tout le développement qu'elles comportaient, et qui sont toujours au fond des querelles de jalousie, sont traitées sur un tout autre ton. Quand, par exemple, Arsinoé et Célimène luttent ensemble d'insinuations et d'épigrammes, que la dispute met de soins à se poursuivre toujours à mots couverts! Comme toute cette haine est habile à s'insinuer dans l'excès même d'une exquise politesse! Ne sont-ce pas là des femmes en train de se prouver, avec tout le savoir-vivre exigé par la plus sévère bienséance, qu'il

1. *L'Étourdi.* Acte V, scène XIV, récit de Mascarille.

existe entre elles une jalousie inexpiable? Henriette et Armande, Angélique et Béline ne dépensent pas moins de modération apparente et d'habileté perfide pour se dire en face les choses les plus offensantes, et pour les entendre le sourire sur les lèvres. Ces querelles de femmes sont comme une longue fumée dont le feu ne jaillit pas, et où rien n'éclate, bien que l'on soit sans cesse persuadé que tout va éclater.

Dans la scène de Holberg, que je vais tirer de son *Ulysse d'Ithaque*, on sera fort éloigné de retrouver la retenue du langage d'Henriette persifflant sa sœur. Une fois de plus, le poëte danois transposera tout en imitant, et, au lieu du sourire fin, emploiera le gros rire. Mais la parfaite symétrie et l'antithèse des répliques dénonceront l'imitateur. J'ajoute que le dénoûment de cette petite scène rappelle de trop près la mésaventure fâcheuse du voisin Robert battu tour à tour par Sganarelle et par sa femme, pour n'être pas une réminiscence volontaire.

Pénélope[1]. Eh quoi, madame, est-ce bien vous? Vous verrez que tout ceci n'aura point de suite. Vous imaginez-vous donc que mon mari va courir le monde pour retrouver votre vaurienne de sœur?

Rosimunda. Quoi! Vous avez l'audace de parler d'une façon si méprisante de celle que tout le monde regarde comme la perle d'Ithaque?

Pénélope. Vraiment! Vous me faites rire[2] avec votre perle. La carogne! Aller s'imaginer que tout un peuple va se mettre en campagne à cause d'elle!

Rosimunda. Carogne vous-même! Les préparatifs formidables qu'on fait à cause d'elle donnent assez à connaître que ma sœur dépasse, en vertu comme en beauté, tout ce qu'il y a dans

1. *Ulysse d'Ithaque* (Ulysses von Ithacia). Acte I, scène IX.
2. *Spytte*, dans le texte.

Ithaque, et ce n'est pas vous qui aurez assez de puissance pour arrêter les héros d'Ithaque dans leur noble entreprise.

PÉNÉLOPE. Je saurai bien, morbleu ! les arrêter.

ROSIMUNDA. Vous, les arrêter ?

PÉNÉLOPE. Oui, moi, et à votre nez encore.

ROSIMUNDA. Et je vous dis, moi, que cela se fera, dussiez-vous en devenir folle.

PÉNÉLOPE. Et je prétends, moi, que cela ne se fera pas, quand même vous devriez en perdre la tête.

ROSIMUNDA. C'est bien votre dernier mot ?

PÉNÉLOPE. Oui, c'est bien mon dernier mot, coquine (*lui donnant une chiquenaude*), et voici pour toi.

ROSIMUNDA (*même jeu*). Et pour toi aussi.

PÉNÉLOPE (*lui donnant un soufflet*). Attrape encore.

ROSIMUNDA (*même jeu*). Attrape aussi. (*Elles se prennent aux cheveux et s'arrachent leur bonnet.*)

CHILIAN (*en habit de voyage*). Holà ! que diantre avez-vous donc ? Voulez-vous par hasard vous tuer ? (*Il se jette entre elles ; elles le prennent aux cheveux et le jettent à terre.*) Je suis ambassadeur, et c'est contre le droit des gens. (*Rosimunda se sauve et Pénélope court après elle.*)

Lorsque les anciens mettent aux prises dans une comédie le mari et la femme, le mobile de la colère de la femme, c'est toujours un sentiment de pure jalousie, et la femme ne se révolte qu'en présence d'une rivale. On trouve dans la dernière scène des *Bacchis* et de l'*Asinaria* deux exemples de ces sortes d'insurrections conjugales. Dans *Sganarelle*, la femme de Sganarelle, dans *Amphitryon*, la femme de Sosie s'expliquent encore plus clairement sur la nature du sentiment qui les irrite et du tort qu'elles reprochent à leur mari. C'est donc aussi une des nouveautés du théâtre de Molière que de nous montrer les femmes querellant leur mari moins pour elles-mêmes que pour eux-mêmes, et se faisant de la véhémence de leur indignation une dernière ressource pour les arracher à leur travers ou à leur

vice. C'est ainsi que, dans *le Médecin malgré lui*, nous voyons Martine quereller Sganarelle, non pas seulement parce qu'elle est femme et qu'il lui est infidèle, mais surtout parce qu'elle est mère de famille et qu'il est aussi paresseux qu'ivrogne. Il en est de même dans *le Bourgeois gentilhomme*. Mme Jourdain cache trop de bon sens sous sa rude enveloppe pour qu'on la puisse supposer sérieusement jalouse de la belle marquise. C'est surtout dans l'intérêt de ses enfants qu'elle foudroie de toute la vigueur de son langage trivial l'incorrigible prodigalité d'un vieillard imbécile. Dans *le Ferblantier politique*, la femme du ferblantier, Geske, trouble, exactement pour les mêmes motifs et à peu près de la même façon que Mme Jourdain dans *le Bourgeois gentilhomme*, une assemblée présidée par son mari ; et, ce qui complète la ressemblance, la victoire morale est la seule qui lui reste. Mme Jourdain cède le terrain à son mari irrité, après avoir subi les impertinences de Dorante, et Geske va ici être expulsée de la salle des délibérations, qui n'est autre que la grande salle d'une auberge, par les amis politiques, c'est-à-dire par les compagnons de bouteille, du futur bourgmestre dont elle est la femme.

Geske. Ah, vous voici, fainéants[1] ? Ne vaudrait-il pas mieux, dites, que vous fussiez à travailler ou au moins à surveiller un peu vos gens ? C'est à cause de votre négligence que nous perdons, l'une après l'autre, nos pratiques.

Herman. Paix donc, ma femme ! Tu seras bientôt la femme d'un bourgmestre, sans t'en douter. Crois-tu, par hasard, que c'est pour perdre mon temps que je sors ? Oui, morbleu ! j'ai dix fois plus de travail que vous tous à la maison. Vous autres, ce n'est que des mains que vous travaillez ; moi, c'est de la tête.

1. *Le Ferblantier politique*. Acte II, scène II.

GESKE. Tous les fous du monde n'en font pas d'autres. Ils bâtissent, comme vous, des châteaux en l'air, se rompent la tête avec leurs sornettes et leur sottise, et s'imaginent qu'ils font de grandes choses, qui, au bout du compte, ne sont rien du tout.

GERT. Si c'était ma femme, elle ne parlerait pas deux fois de la sorte.

HERMAN. Tout beau, Gert. Ce sont là de ces choses auxquelles un homme d'État ne doit pas faire attention. Il y a un an ou deux, j'aurais rossé ma femme d'importance pour de pareils discours. Mais depuis le temps où je me suis mis à étudier la politique dans les livres, j'ai appris à mépriser ces bagatelles. *Qui nescit simulare, nescit regnare*, dit un vieil homme d'État, qui n'était nullement un fou, et qui, je crois, s'appelait Agrippa, ou bien Albert le Grand. Et c'est là en effet sur quoi repose toute la politique du monde. Quiconque ne sait pas supporter les outrages et la colère d'une femme folle ne convient point pour un poste élevé. Le sang-froid est la vertu suprême et le plus beau joyau dont puissent se parer les princes et les autorités. C'est pour cela que je suis d'avis que personne ne devrait être admis dans le conseil municipal, sans avoir donné des preuves de sang-froid, et montré qu'il sait recevoir comme il faut injures, coups et soufflets. Je suis de ma nature violent, mais je m'efforce par l'étude de vaincre ce défaut. J'ai lu dans la préface d'un livre intitulé : *Le serpent de mer homme d'État*, que, lorsque la colère vous prend, il faut compter jusqu'à vingt, afin que dans ce temps la bile se tempère.

GERT. Pour moi, cela ne me servirait à rien, quand même je compterais jusqu'à cent.

HERMAN. Voilà aussi pourquoi vous n'êtes bon qu'à tenir un rang subalterne. Henrich! donne à ma femme une cruche de bière, sur la petite table.

GESKE. Quoi! pendard, t'imagines-tu que je suis venue ici pour boire ?

HERMAN. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13[1]. Voilà

1. Un certain Grec disait à l'empereur Auguste,
Comme une instruction utile autant que juste, etc. V. *l'École des femmes*, acte II, scène IV.

maintenant qui est tout à fait passé. Écoute-moi, chère femme! Il ne faut point parler si rudement à ton mari. Cela est du dernier commun.

GESKE. Il est probablement de meilleur ton de mendier? Est-ce qu'une femme n'a pas le droit d'éclater, quand elle a pour mari un fainéant de ton espèce, qui abandonne sa maison et laisse sa femme et ses enfants dans la misère?

HERMAN. Henrich, donne-lui donc un verre d'eau-de-vie; en vérité, elle s'est assez échauffée.

GESKE. Henrich, donne à mon pendard de mari une paire de soufflets.

HENRICH. Pour cela, chargez-vous-en vous-même. Je n'accepte pas de commission de ce genre.

GESKE. Soit, alors c'est donc moi qui les lui donnerai. (*Elle lui donne un soufflet.*)

HERMAN. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20. (*Il lève la main, comme pour battre Geske, mais se remet aussitôt à compter jusqu'à* 20.) Si je n'avais pas été homme d'État, il te serait bien sûr arrivé malheur.

GERT. Ça, puisque vous ne voulez pas apprendre un peu à votre femme à obéir, c'est moi qui vais le lui apprendre. Allons, allons, à la porte. (*Il la pousse dehors.*)

Je vais encore traduire et citer une querelle entre un mari et sa femme, mais non plus à cause de la qualité des deux personnes qui l'engagent. C'est uniquement le tour et la forme extérieure de la querelle que je signale à présent à l'attention du lecteur. Avant Molière, la comédie, même à Rome, ne nous met nulle part en présence d'un art aussi consommé, aussi visiblement appliqué à établir dans chaque situation une sorte de flux et reflux continu d'alternatives et d'oscillations. On chercherait en vain, je crois, dans Plaute et dans Térence, cette scène de *l'Avare* où maître Jacques se mêle de quereller Valère, et où en un clin d'œil nous voyons l'insolence et le bâton passer d'une

manière si plaisante de l'un des adversaires à l'autre, et l'agresseur reculer à son tour, le plus respectueusement du monde, devant celui-là même qu'il s'était promis de battre. N'oubliez pas que Valère est un gentilhomme habitué à ne pas reculer devant la pointe d'une épée, et que si par conséquent il fait quelques pas en arrière devant les familiarités comminatoires d'un cuisinier, ce n'est évidemment que pour servir les desseins comiques du poëte. Prenez au contraire le *Truculentus* de Plaute[1]. Vous y verrez que Géta perd une fort belle occasion de faire reculer un peu Stratophane, qui, ainsi que le montre bien la dernière scène, n'a de bravoure qu'en apparence, puisqu'il se laisse enlever sa maîtresse. Molière et Holberg eussent très-probablement ici retourné à l'improviste la situation et transféré la menace du soldat à l'esclave. La scène qu'on va lire maintenant se décompose visiblement en trois périodes, dont chacune contient une interversion frappante des relations et des attitudes réciproques des deux personnages. Au début le mari est sourdement irrité. Sa femme, au contraire, ne se lasse pas de manifester sa joie. A mesure que celle-ci s'exalte, celui-là s'enfonce de plus en plus dans sa colère concentrée. Tout à coup il éclate. Sa femme alors de se lamenter et de gémir. La querelle fait brusquement volte-face. Mais bientôt le mari se résout à céder, et, au lieu de se fâcher, supplie. L'opiniâtreté muette et le ton d'autorité ont passé du côté de la femme. C'est la dernière révolution de cette ondoyante et mobile situation.

MAGDELONE[2]. Ah! cher mari, as-tu vu notre Jean?
FRANDS. Que trop, bon Dieu!

1. V. 595 et suiv.
2. *Jean de France*. Acte I, scène v.

MAGDELONE. Tu m'as toujours querellée, sous prétexte que nous faisions trop de cas de notre enfant!

FRANDS. Cela est vrai.

MAGDELONE. Mais n'avons-nous pas maintenant grand sujet de nous réjouir de lui ?

FRANDS. Oui, assurément, on peut mourir de rire, rien qu'en le voyant.

MAGDELONE. Ah! c'est bien le plus charmant garçon du monde!

FRANDS. Sans doute.

MAGDELONE. Vois donc seulement quels progrès il a faits en français, en si peu de temps!

FRANDS. C'est prodigieux!

MAGDELONE. C'est tout juste si je l'ai reconnu en le revoyant.

FRANDS. Je ne l'ai certes pas reconnu davantage.

MAGDELONE. Comme il est devenu vif!

FRANDS. Le plus vif du monde!

MAGDELONE. Et gentil?

FRANDS. Cela est merveilleux!

MAGDELONE. Il n'y a que la France pour vous former les jeunes gens.

FRANDS. Joliment!

MAGDELONE. Il m'a appelé *Mardamme !*

FRANDS. En vérité ?

MAGDELONE. Et il ajoutait qu'il est du dernier commun de dire maman.

FRANDS. Il se peut.

MAGDELONE. Pour sa fiancée, il l'appelait sa *maîtresse* [1] ; ce qui m'a paru, à vrai dire, un peu étrange.

FRANDS. Pourquoi donc?

MAGDELONE. Après cela, c'est peut-être l'usage en France.

FRANDS. Peut-être bien.

MAGDELONE. Dieu soit loué de ce qu'il a bien voulu se laisser reconnaître de ses vieux parents!

FRANDS. Tu as raison.

1. Il y a ici rapprochement intraduisible entre *Matresse* et *Matras*.

Magdelone. Mais pourquoi pleures-tu donc, cher mari? C'est de joie, n'est-ce pas? (*A part.*) Le pauvre homme attache encore plus de prix à ses enfants qu'il ne le laisse paraître. (*Haut.*) Eh bien ! moi aussi, j'ai pleuré de joie!

Frands. Et moi, c'est de chagrin que je pleure !

Magdelone. De chagrin?

Frands. Oui, de chagrin. Est-ce que par hasard un bon père ne doit pas pleurer, de voir son fils changé en un écervelé, un polichinelle, un fou ?

Magdelone. Qu'est-ce que tu dis là, grosse bête? Mon fils, un fou?

Frands. Le plus fou de tous les fous, te dis-je!

Magdelone. Hélas, malheureuse que je suis, d'avoir pour mari un pareil imbécile, qui ne sait pas même apprécier les meilleures choses. Mon unique joie en ce monde, c'est ce cher enfant, que ce maudit homme ne peut pas souffrir. On voit jusqu'aux bêtes brutes chérir leurs petits; il n'y a pas même jusqu'aux Turcs et aux païens qui n'aiment leur progéniture. Toi seul détestes tes propres enfants, que les étrangers aiment, tant ils sont gentils. Je ne dois pas vanter ce qui vient de moi, mais je ne crois pas que dans tout le pays il y ait un jeune homme plus aimable que Jean, notre fils. Si tu avais le plus petit grain de sens commun, tu n'aurais pas manqué de comprendre cela !

Frands. Et en quoi consiste donc cette gentillesse?

Magdelone. Elle consiste en ce qu'il est gentil[1].

Frands. Je ne vois pas, quant à moi, en quoi il serait gentil, pour avoir mangé quinze cents rixdalers en si peu de temps?

Magdelone. Tu parles bien de ce qu'il a dépensé, mais tu ne parles pas de ce qu'il a appris.

Frands. Je vois bien qu'il a appris à danser la Fogle de Spogne[2], à chanter un tas de chansons grivoises, et à oublier sa propre langue, car je crois que maintenant il ne parle plus ni danois ni français.

1. V. *la Critique de l'École des femmes*, scène vi.
2. Le texte dit : *Fiol de Spang*, la folie d'Espagne.

Magdelone. Je ne veux plus causer avec un homme aussi maussade; mais je te jure bien que ni cette nuit ni les autres nuits....

Frands. Là, ma chère petite femme, tout doux. Laisse-moi te dire.

Magdelone. Non, plus de discours.

Frands. Pour l'amour de Dieu, ne sois point si prompte à te fâcher!

Magdelone. Laisse-moi m'en aller, te dis-je.

Frands. Eh! ma petite Magdelone, c'était sans mauvaise intention.

Magdelone. Trêve de balivernes. Il me plaît de m'en aller.

Frands. De grâce, ma poule, tu auras ce que tu sais bien.

Magdelone. Bagatelles.

Frands. Cher pain de sucre!

Magdelone. Sottises.

Frands. Ma mignonne!

Magdelone. Laisse-moi donc.

Frands. Chère tartine de miel[1]!

Magdelone. La peste soit de toi.

Frands. Cher bouton d'or!

Magdelone. Tra la la.

Frands. Chère jonquille.

Magdelone. Nenni.

Frands. Chère joie de mon âme!

Magdelone. Va-t-en au diable.

Frands. Cher flacon d'odeurs!

Magdelone. Je m'en moque.

Frands. Ah, chère femme de mon cœur, cesse d'être fâchée contre ton petit mari.

Magdelone. Je n'en veux point démordre.

Frands. Contre ton cher petit Frands.

Magdelone. Au diable, le fourbe!

Frands. Non, je te le jure, jamais à l'avenir je ne plaisanterai plus de la sorte. Crois-tu donc que c'était sérieux?

Magdelone. Quoi, ce n'était donc pas sérieux?

1. Dans le texte: *Min Sirup-Krukke!*

Frands. Sérieux! Allons donc! Crois-tu peut-être que je ne suis pas aussi bien que toi en état de m'apercevoir combien notre enfant est gentil? Ce que j'en ai dit n'était que pour plaisanter un peu avec toi. C'était parbleu! bien de pure joie que je pleurais. (*A part.*) Que Dieu ait pitié du pauvre homme qui, pour avoir la paix dans sa maison, est obligé de sacrifier son bonheur et celui de ses enfants.

Magdelone. Puisque ce que tu disais n'était que pour plaisanter, mon cher mari, me voici tout à fait raccommodée avec toi. Mais c'est lui que je vois venir.

A côté d'une querelle où le désordre est si industrieusement préparé, il ne sera pas inopportun d'en placer une autre d'un mouvement si lent, d'un ton si tranquille, qu'en somme c'est même plutôt une discussion qu'une querelle. Je veux d'autant moins omettre de citer une scène de ce genre à la suite des rixes véritables, que l'introduction dans la comédie de ces disputes pacifiques sur un point de morale me paraît tout particulièrement être le fait de Molière. Il n'y a pas lieu de nous préoccuper ici de Plaute, bien qu'il y ait dans Plaute une discussion sur une question de droit[1]. C'est surtout la comédie du seizième siècle qui serait en état de disputer à Molière l'originalité de ces dissertations en action sur la scène. Il est incontestable que la comédie de l'Espagne et de l'Angleterre a souvent admis et mêlé au conflit des passions des controverses subtiles sur tel ou tel point de galanterie. Lyly au temps d'Élisabeth s'était rendu célèbre par ses discussions métaphysiques. Il y a encore dans Shakspeare et dans Calderon plus d'un écho des cours d'amour du moyen âge. Dans la quatrième scène d'*Othello*, nous trouvons un débat de ce genre. Nous en trouvons un également dans la première scène de *el Secreto à voces*.

1. V. *le Rudens*, v. 939 et suiv.

Mais il n'y a, dans toutes ces scènes du théâtre anglais ou espagnol, qu'une question de psychologie galante à débattre, et non une question de morale bourgeoise à résoudre. Le propre de Molière, ce fut précisément de substituer, dans ces thèses de théâtre, la morale à la psychologie et la recherche de la sagesse pratique à la frivolité de piquants paradoxes. Les *Fâcheux* sont, je crois, la seule de ses pièces où nous rencontrions une discussion en règle sur l'amour, dernier vestige de la comédie espagnole. Seulement, déjà dans cette vague imitation, le poëte a fait choix d'un cadre tout nouveau et plus simple pour insérer ce genre de discussions, et tenir toujours dans la comédie une porte ouverte à la morale. Ce n'est plus un cénacle tout entier, une sorte d'hôtel de Rambouillet, comme dans la comédie de Calderon, qui entourera les combattants et prononcera la sentence. Le cénacle va se trouver réduit à trois personnes, tout juste ce qu'il faut au moins de têtes pour composer un tribunal. L'un de ces trois assistants sera pris pour juge, et ne fera qu'écouter, à charge de décider. Les deux autres tour à tour plaideront le pour et le contre de la question en litige, de manière à nous en faire voir l'endroit, puis l'envers. Il suffit d'ouvrir n'importe quelle pièce du théâtre de Molière pour y trouver cette double plaidoirie, sur un point donné. Faut-il rappeler successivement Harpagon et Élise devant Valère, Oronte devant Alceste et Philinte, Clitidas et Anaxarque devant Aristione, Mathurine et Charlotte devant don Juan, Daphné et Érixène devant Lycarsis? Il arrivera même plus d'une fois, surtout quand la question mise par Molière sur le tapis sera un point de morale, et non un point de fait, qu'il supprimera son tiers auditeur, et se contentera de mettre aux prises les deux adversaires. Tels sont Alceste et Philinte discutant sur la limite des complaisances mondaines, Argan et Béralde disputant sur l'efficacité de la médecine, et bien d'autres encore.

Il ne me semble point que cette seconde méthode, un peu plus abstraite que l'autre, soit chez Holberg d'un aussi fréquent usage que chez Molière. Au contraire la forme d'une discussion à trois personnages a dû lui plaire davantage, car j'en retrouve des exemples dans le *Ferblantier politique*, dans l'*Heureux naufrage*, dans *Sans queue ni tête*, dans le *Philosophe imaginaire*. J'emprunte au *Bal masqué* l'échantillon suivant, sur la question de savoir si les déguisements du carnaval sont, oui ou non, funestes aux bonnes mœurs et indignes des honnêtes gens.

JERONIMUS[1]. Crois-tu donc, coquin, que ce soit une bonne chose que de mener une vie désordonnée et que de faire de la nuit, le jour?

HENRICH. Le mouvement, monsieur, que nous prenons en une nuit de danse, est aussi bon pour la santé que toute une boutique d'apothicaire que nous aurions dans l'estomac.

JERONIMUS. Ne peux-tu pas, animal, te donner du mouvement, sans que ce soit en dansant? Pourquoi ne pas faire quelque travail utile, et en tirer tout le mouvement qu'il faut pour se bien porter?

HENRICH. Je puis prendre du mouvement en dansant, je puis aussi m'en donner en fendant du bois. Mais la seconde espèce de mouvement peut me faire attraper un accès d'humeur noire, car ce n'est pas avec plaisir qu'on fend du bois, tandis que l'autre peut détourner de moi une maladie, parce qu'elle entraîne une certaine joie après elle. Je souhaiterais fort que nous pussions emmener le cocher et les chevaux avec nous au bal masqué, afin que les pauvres bêtes aient aussi quelque distraction et quelques bons moments parmi tant de tristes journées.

JERONIMUS. Je crois que je vais mettre en pièces la tête de ce drôle-là.

LEONARD. Ce serait péché, mon compère! Il a une tête trop bien organisée pour qu'on la mette en pièces.

1. *Le Bal masqué*. Acte II, scène III.

Jeronimus. Quoi ! le coquin aura l'audace de soutenir une chose que tous les gens raisonnables, et qui ont de l'expérience, condamnent, et que personne n'approuve, hormis nos beaux muguets !

Leonard. Eh bien? seigneur Jeronimus, laissez-le alors parler avec moi, puisque vous ne voulez pas l'entendre.

Henrich. Monsieur a raison de dire que tous les gens qui ont de l'expérience condamnent un semblable plaisir. Mais pourquoi ? Parce qu'ils sont arrivés à un âge où leurs jambes sont raidies, et où ils ne pourraient plus danser eux-mêmes. Les jeunes gens ont leurs distractions, et les vieilles gens, les leurs aussi. La jeunesse aime le jeu, la danse et les divertissements du même genre. Les vieilles gens, dans ce pays-ci, aiment à passer la soirée assis en face d'un verre de vin dans quelque lieu public, où ils épiloguent sur les vices de la jeunesse, jusqu'à ce que quatre veilleurs de nuit les traînent enfin chez eux complétement ivres. (*Jeronimus lève sa canne.*)

Leonard. Gardez-vous bien, de grâce, de le frapper, mon compère ! Il n'a pas tort, ma foi, sur ce point-là.

Henrich. Ce que j'en dis n'est point pour accuser les vieilles gens, c'est seulement pour prouver que chaque âge a ses défauts. Quant à savoir si c'est un moindre tort de se mettre ivre au lit tous les soirs, comme c'est à présent la grande mode chez nous parmi les gens d'un certain âge et du meilleur monde, ou bien d'aller au bal masqué à certaines époques de l'année, c'est une question que je ne me mêle pas de décider. La seule différence que j'y vois, c'est que l'un est un vieil usage enraciné dans nos mœurs, tandis que l'autre est toute chose nouvelle.

Jeronimus. Compère, je ne sais pas comment vous pouvez supporter l'impertinence de pareilles sornettes.

Leonard. Eh ! de grâce, laissez-le parler.

Henrich. Monsieur pense-t-il que ce que j'en dis soit pour faire de la morale? En aucune façon. Je prétends seulement ceci, c'est que si chaque âge considère ses défauts, c'est jus vert et vert jus, et qu'il n'y a point de spectacle plus étrange que de voir un homme ivre, que des veilleurs de nuit ramènent chez

lui, faire de la morale en route, et épiloguer sur les vices de la jeunesse.

Jeronimus. Mais, animal que tu es, réponds un peu à ceci : Combien de fois n'ont-ils pas été l'occasion de commerces coupables, ces bals masqués, où des jeunes gens peuvent en toute liberté, et sous un déguisement, se rendre en voiture où bon leur semble, sans que personne puisse les reconnaître grâce à leur masque ?

Henrich. Oui, monsieur, en Espagne cela est dangereux, parce que les femmes y sont renfermées. Mais, chez nous, quand deux jeunes gens s'aiment, ils trouvent cent occasions pour une de se rencontrer. Aller à Gyldenlund ou à Friderichsdal en été passe pour un plaisir tout à fait innocent ; mais, quant à ce qui s'y fait, mon frère, qui est cocher de fiacre, le sait parfaitement.

Leonard. Mais, Henrich, laisse-moi aussi te dire à mon tour quelque chose. Si des jeunes gens vont chaque soir au bal masqué, et s'y trémoussent toute la nuit, n'est-ce point une nécessité pour eux que de passer dans l'assoupissement toute la journée qui suit ? Ne deviennent-ils pas dans la suite des hommes incapables d'activité, enfin des vauriens ?

Henrich. Il est vrai, monsieur, et je n'ai pas un mot à répondre à cela. Je ne prends ici que la défense de mon maître, qui y va cinq ou six fois par an, car, pour ceux qui s'en font une habitude, c'est une vie misérable que celle qu'ils mènent.

Jeronimus. Puisses-tu attraper une bonne fièvre pour chacune des fois que tu as été au bal masqué cet hiver, en sus de tes cinq ou six fois !

Henrich. Je n'ai rien du tout à répondre à cela, monsieur, et il ne m'appartient pas de me défendre là-dessus. Que ceux-là répondent, qui vont au bal masqué jusqu'à trois fois par semaine durant tout l'hiver. D'ailleurs, il y aurait encore à dire....

Jeronimus. Qu'y aurait-il encore à dire ?

Henrich. Il y aurait encore à dire que les jeunes gens, par l'habitude de ces fêtes continuelles, s'endurcissent, et se rendent capables de supporter facilement plus tard les fatigues et les veilles, quand les circonstances le demandent.

LEONARD. Mais le mal, Henrich, c'est qu'après avoir veillé toute la nuit, ils passent la journée d'après à dormir.

JERONIMUS. Il n'y a point de plus grande perversité, que de faire de la nuit le jour, et du jour, la nuit.

HENRICH. C'est pourtant ce que font tous les veilleurs de nuit, monsieur, et ils n'en sont pas moins de braves gens.

LEONARD. Oui, cela est vrai. Mais les veilleurs rendent la nuit de grands services, et c'est ce qui leur permet de dormir avec une bonne conscience la moitié du jour suivant.

HENRICH. Sans doute, ils souhaitent aux gens, en chantant, un sommeil paisible à chaque heure de la nuit, et en même temps ils les arrachent tous à leur repos par le tapage qu'ils font.

JERONIMUS. Cher compère, ne parlez donc plus avec ce coquin. Et toi, retiens bien ceci. Si tu retournes au bal masqué, je te jetterai la tête la première hors de chez moi, et, quant à ton maître, je le déshériterai.

LEONARD. Là, là, compère, point tant d'emportement, sachons garder un juste milieu, et laissez-moi vous dire, sans m'interrompre, mon humble avis sur ces bals masqués. Je ne condamne pas les bals masqués parce que ce sont des bals masqués, mais bien parce qu'on s'en fait une habitude. Une innocente distraction, un innocent plaisir sont parfois aussi indispensables à de certaines personnes que le manger et le boire, et les bals masqués, outre qu'ils égayent les gens d'humeur morose, sont une très-jolie invention, puisqu'ils rappellent aux hommes cette égalité naturelle, où ils vivaient jadis, avant que l'orgueil ne se fût emparé d'eux, et que quelqu'un pût croire au-dessous de lui d'entretenir des rapports avec un de ses semblables. Tant que dure un bal masqué, le serviteur est tout autant que le maître. Ce ne sont donc point les bals masqués que je condamne, mais l'abus qu'on en fait. Aller trois fois par semaine au bal masqué, c'est gaspiller sa santé et perdre trois jours sur une semaine, parfois même la semaine tout entière, car la continuité de la débauche et de la fatigue rend les jeunes gens tout à fait impropres au travail. Aussi ne voit-on nulle part les bals masqués se prolonger régulièrement tout le long de l'année.

Quant à danser de temps en temps dans le cours de l'année, que ce soit avec un masque ou sans masque sur le visage, je n'y vois rien de mal. Mais danser tout le long de l'année, voilà de quoi faire de la ville la plus sensée du monde une vaste maison de fous!

J'en ai fini avec les querelles. Passons aux quiproquos.

Les quiproquos sont devenus l'un des lieux communs favoris de la comédie moderne, mais ce n'est pas à dire pour cela que la comédie latine en ait ignoré la valeur. Les poëtes comiques de Rome avaient d'abord une espèce de méprise capitale et prolongée que nous n'avons plus guère aujourd'hui, et qui consistait à suspendre au-dessus d'une pièce tout entière quelque longue erreur sur l'identité d'une personne ou la réalité d'un fait. C'est ainsi qu'à côté des pièces si nombreuses dont une escroquerie fait les frais, on pourrait distinguer dans leur théâtre une seconde série de comédies dont une confusion traînée en longueur fournit le thème. Ai-je besoin de nommer, dans Plaute, *Amphytrion*, les *Ménechmes*, les *Bacchis*, et dans Térence, l'*Hécyre*, les *Adelphes?* Cela n'empêchait pas les anciens de pousser parfois à outrance dans une scène spéciale une méprise momentanée. Mais ces méprises n'étaient que des méprises simples, c'est-à-dire où, sur deux personnes, il n'y en avait qu'une qui se trompât, comme c'est le cas, par exemple, dans cette scène de l'*École des femmes* où le notaire s'entête à parler contrat à Arnolphe qui ne l'écoute pas, ou dans celle du *Sicilien* où don Pèdre s'obstine à demander justice au sénateur qui ne rêve que mascarades. Il est clair qu'il n'y a pas là d'erreur réciproque. La seule erreur commise, c'est que le notaire et don Pèdre s'imaginent qu'Arnolphe et le sénateur les comprennent, tandis qu'Arnolphe et le sénateur continuent, en vertu d'une sorte de surdité d'esprit, à suivre en silence leur idée parti-

culière. Ce genre de quiproquos, où la méprise ne vient que d'un seul côté, se rencontre déjà assez fréquemment dans Plaute[1], quoique cependant le comique latin en ait manqué bien des fois l'occasion là où certes Molière l'eût saisie. Dans *Epidicus*, dans les *Bacchis*, il y avait place notamment pour plus d'une scène de ce genre.

Ce qui est plus moderne, c'est l'usage et la prolongation systématique de ces quiproquos compliqués et en partie double, tirés de l'illusion simultanée de deux personnes convaincues qu'elles s'entendent à merveille alors qu'elles ne s'entendent nullement, parce que chacune pense à une chose différente avec une telle intensité de préoccupation qu'elle y ramène comme de force les idées et les faits les plus dissemblables. On sent tout de suite quel surcroît de comique renferme une pareille situation, mais aussi quel surcroît d'art elle demande. Quoi de plus plaisant en effet à voir, mais aussi quoi de plus difficile à soutenir que l'erreur commune de gens qui croient se comprendre d'autant plus qu'ils se comprennent moins en réalité, et qui, à mesure qu'ils avancent davantage dans le développement de leur idée personnelle, manifestent de plus en plus un naïf et croissant étonnement du résultat inattendu de leurs paroles? Il ne suffira plus ici de retenir à l'écart un personnage sur deux dans la méditation d'une idée fixe et la distraction d'un monologue intérieur. Il faudra que le poëte comique ait assez de ressources dans l'esprit et sache mettre assez d'équivoques dans la conversation pour augmenter à chaque réplique la gravité et le plaisant d'une erreur mutuelle. Je ne connais pas dans Térence une seule scène où une explication de ce genre devienne précisément, par le même procédé de contrepoint comique, la cause et la

1. *Mercator*, v. 110 et suiv.; *Ménechmes*, v. 470 et suiv.; *Trinummus*, v. 868 et suiv.

source d'une confusion analogue, et dans les vingt pièces de Plaute je n'en sais qu'un seul exemple[1]. Il est vrai que le procédé est déjà là appliqué d'une façon fort habile, et que la scène de l'*Avare*, qui reproduit cette situation de l'*Aulularia*, n'est guère plus ingénieusement conduite. Je crois pourtant que la supériorité appartient, malgré tout l'art de Plaute, à Molière. En tout cas il est certain que le poëte français se sert du procédé beaucoup plus fréquemment. Il n'est employé qu'une fois dans l'*Aulularia*, et, je le crois, dans tout Plaute. Or dans l'*Avare* seul, Molière en use jusqu'à trois fois[2].

Je vais maintenant détacher de Holberg deux scènes également combinées dans l'intention de provoquer et d'entretenir le plus de temps possible la plaisante réciprocité d'une de ces erreurs, si je puis dire ainsi, bilatérales. On se rappelle d'abord le quiproquo qui surgit, en un endroit de l'*École des femmes* et du *Malade imaginaire*, entre Agnès et Arnolphe, entre Angélique et Argan. Le père ou le tuteur annonce à sa fille ou à sa pupille qu'il a fait choix d'un mari pour elle. Arnolphe entend parler de lui-même, et Argan, du neveu de son médecin. Agnès se figure au contraire qu'il s'agit d'Horace, et Angélique, que c'est la conséquence naturelle de la demande en mariage que Cléante a dû faire faire? L'une et l'autre acceptent donc avec la plus vive reconnaissance le projet formé par le père ou par le tuteur, surpris l'un et l'autre de cet empressement inespéré. Il serait encore possible de retrouver des variantes de la même situation dans la scène des *Fourberies de Scapin* où Octave refuse un instant d'épouser la fille de Géronte, et dans celle de l'*Avare* où Cléante s'empresse trop vite de louer Mariane. Dans *Pernille demoiselle pour un jour* et dans l'*Oisif*

1. *Aulularia*, v. 732 et suiv.
2. Acte I, scène v; acte IV, scène v; acte V, scène III.

affairé, je retrouve la scène du *Malade imaginaire* et de l'*École des femmes*, reproduite presque exactement d'un bout à l'autre. Voici le passage de l'*Oisif affairé :*

Beaucoupdebruit[1]. Ma fille, quoique mes occupations soient bien grandes, je n'en pense pas moins à ton bonheur.

Leonora. Je vous en remercie, mon cher père.

Beaucoupdebruit. J'ai formé le dessein de te marier.

Leonora. Je vous en demeure fort reconnaissante.

Beaucoupdebruit. Et cela avec un brave et intelligent garçon.

Leonora. Je suis assurée que mon père ne me donnera jamais qu'à un honnête homme.

Beaucoupdebruit. Et je veux que tu l'épouses dès ce soir.

Leonora. Absolument comme mon cher père le trouvera bon.

Beaucoupdebruit. Je n'ai pas voulu te demander ton avis avant de donner ma promesse, parce que je suis certain de ton obéissance envers ton père.

Leonora. Ah! mon cher père, je reçois justement de vos mains la personne que j'aime le plus au monde !

Beaucoupdebruit. C'est le jeune homme que je nommai devant toi hier au soir.

Leonora. Pardon, mon père. Vous ne parlâtes point de cela hier soir.

Beaucoupdebruit. C'est que tu l'as oublié, mon enfant. J'ai cent affaires en tête, et pourtant je suis plus capable encore de me rappeler une chose que qui que ce soit d'entre vous. Le jeune homme en question est un garçon de sens.

Leonora. Cela est tout à fait certain.

Beaucoupdebruit. Il a pour père un brave homme sur les traces de qui il veut marcher.

Leonora. Je n'en doute point.

1. *L'Oisif affairé*. Acte I, scène VII.

BEAUCOUPDEBRUIT. Et d'ici à quatre ans ce sera le premier teneur de livres de la ville.

LEONORA. Quoi, Léandre, teneur de livres?

BEAUCOUPDEBRUIT. Il ne se nomme point Léandre, il se nomme Peder, et c'est le fils d'Éric Madsen, le teneur de livres.

LEONORA. Ah! ciel! qu'entends-je! Je pensais que c'était Léandre, le fils du seigneur Jeronimus.

BEAUCOUPDEBRUIT. Ha! ha! nullement, mon enfant, ce n'est point là le mari qu'il te faut. Le fat vient de venir ici, mais je l'ai refusé net.

LEONORA. Ah! malheureuse que je suis! Voulez-vous donc me donner à un pareil pédant?

BEAUCOUPDEBRUIT. Écoute, mes occupations ne me permettent pas de bavarder plus longtemps avec toi. Rentre sur-le-champ, et prépare-toi à épouser dès ce soir le jeune teneur de livres.

Voici maintenant l'un des chefs-d'œuvre de l'art du dialogue comique, dont il faut regretter que Secchi ait eu l'idée avant Molière. Il s'agit de deux vieillards qui avaient projeté de marier ensemble leurs enfants et déjà échangé leur parole. Des circonstances fortuites, mais impérieuses, les forcent l'un et l'autre à renoncer à leur projet. Ils se cherchent et se rencontrent, chacun sous l'influence de l'idée pénible qu'il lui faut manquer à son engagement et qu'il va provoquer la colère de l'autre. Le spectateur seul, au courant de tout ce qui s'est passé de part et d'autre, comprend le double embarras et jouit de la double méprise des vieillards. Cette scène, presque oubliée dans Molière, est la quatrième du troisième acte du *Dépit amoureux*. Je la retrouve dans le *Bal masqué* de Holberg, un peu allongée encore.

LEONARD[1]. J'ai toujours su montrer du calme dans les con-

1. *Le Bal masqué*. Acte III, scène VI.

jonctures les plus pénibles, mais je ne puis pas prendre mon parti de ce malheur. J'ai devant les yeux le sort de ma fille, ma propre réputation, et le chagrin que ma femme va pour sûr prendre de l'affaire, puisque c'est surtout elle qui avait fait ce mariage. Tout cela n'est rien, auprès de la scène que je m'en vais avoir avec ce bourru fieffé de Jeronimus, qui ne manquera pas, par-dessus le marché, de décharger sa colère et sa bile sur moi. Il faut que je voie un peu comment je vais lui tourner la nouvelle. (*Il va et vient d'un côté de la scène.*)

JERONIMUS (*arrivant de l'autre côté*). Ah! malheureux, misérable que je suis! Plût au ciel que ma femme n'eût mis au monde qu'une quenouille au lieu de ce fils qui me cause tant de soucis dans ma vieillesse! Je lui ai donné du temps pour réfléchir, dans l'espérance que, de même que cette maladie l'a pris subitement, elle le quitterait subitement aussi; mais maintenant je trouve encore chez lui plus d'opiniâtreté qu'auparavant. Qu'est-ce que va dire le bon seigneur Leonard, quand je vais lui apporter une nouvelle aussi désagréable?

LEONARD. Plus je cherche le moyen de bien tourner la chose, plus mon embarras augmente.

JERONIMUS. Le seigneur Leonard va peut-être croire que c'est une mauvaise plaisanterie que je lui fais.

LEONARD. Si seulement le seigneur Jeronimus était un homme avec qui on pût parler comme avec tous les autres: s'il n'était pas si violent, si brusque!

JERONIMUS. Ah! s'il m'en garde rancune, ce sera bien injuste de sa part.

LEONARD. La connaisance que j'ai de son humeur me fait trembler et frissonner de tout mon corps.

JERONIMUS. J'ai parbleu! déjà assez d'ennuis, sans qu'il vienne encore en augmenter le fardeau.

LEONARD. C'est pour cela que je me demande si je vais me risquer à lui parler à lui-même.

JERONIMUS. Ma femme et toute la maison lui attesteront mon innocence, mais je crains bien que cela ne serve de rien.

LEONARD. J'ai grand'peur que, dans le premier feu de sa

colère, il ne s'emporte jusqu'à me dire quelque chose où mon honneur se trouvera blessé.

JERONIMUS. Je puis bien excuser le pauvre homme, s'il ne veut pas entendre raison ; c'est après tout sa fille unique qui s'est compromise de la sorte.

LEONARD. Je dois m'armer de mon plus grand calme, et songer que tout ce qu'il dira et fera contre moi ne provient que d'un légitime emportement.

JERONIMUS. S'il m'appelle coquin ou fourbe, je lui répondrai : « Cher seigneur Leonard, je n'ai pas un mot à dire là contre. »

LEONARD. Je veux tomber à genoux, et par mes sanglots, par mes larmes, obtenir qu'il me pardonne, s'il se peut.

JERONIMUS. Il faut que j'aille sur-le-champ lui tout découvrir, car plus je me tairai, et plus il me soupçonnera moi-même.

LEONARD. Courage, Leonard, il faut y aller, le secret ne saurait se garder plus longtemps. (*Ils se rencontrent tous deux, reculent tout effrayés, et restent quelque temps sans parler. Leonard rompt le silence d'une voix larmoyante.*) Seigneur Jeronimus?

JERONIMUS (*de même*). Seigneur Leonard !

LEONARD. Pourquoi me singez-vous ?

JERONIMUS. Pourquoi me singez-vous vous-même ?

LEONARD. J'ai honte vraiment de vous regarder.

JERONIMUS. Je suis tout aussi confus de vous voir.

LEONARD. Je n'ai plus le droit de vous appeler mon compère[1].

JERONIMUS. Vous avez bien raison de ne pas le faire.

LEONARD. Est-ce que vous auriez déjà eu connaissance de la chose?

JERONIMUS. Que trop tôt, pour mon malheur !

LEONARD. Ma fille est comme si elle était folle.

1. Holberg dit *Svoger*. Mais *Svoger*, comme *Schwager*, en allemand, ne signifie pas nécessairement beau-frère; ce n'est très-souvent qu'un simple nom d'amitié.

Jeronimus. Mon fils est dans un état tel que toutes les remontrances du monde ne font rien sur lui.

Leonard. Ne suis-je pas bien à plaindre, seigneur Jeronimus?

Jeronimus. N'est-ce pas moi qui suis le plus à plaindre dans tout ceci, seigneur Leonard?

Leonard. Non pas, c'est moi qui en ai le plus de chagrin. Ne suis-je pas son père?

Jeronimus. N'est-il pas mon fils?

Leonard. Ne vous raillez point de moi, seigneur Jeronimus. Qu'y puis-je faire?

Jeronimus. Ne vous moquez point de moi, monsieur Leonard. Je suis fort innocent.

Leonard. Est-ce que vous seriez homme à ne pas m'en vouloir?

Jeronimus. Se pourrait-il que vous n'y voyiez pas une mauvaise plaisanterie de ma part?

Leonard (*s'agenouillant*). Me voici à genoux, pour vous demander, tout en larmes, de me pardonner.

Jeronimus (*s'agenouillant*). Me voici aussi à genoux, pour implorer votre pardon.

Leonard. J'espère bien pourtant que nous trouverons quelque moyen de prévenir ce malheur.

Jeronimus. L'autorité d'un père est après tout considérable.

Leonard. Ma fille est dans un état pitoyable!

Jeronimus. Elle n'a pas sujet de se réjouir, la pauvre enfant!

Leonard. Que le diable puisse l'emporter, la carogne! Elle a morbleu! sujet de rougir d'elle-même.

Jeronimus. Voilà ce que je ne comprends point. La honte n'est point du tout pour elle, mais bien pour mon pendard de fils qui veut rompre son engagement de la façon que vous savez.

Leonard (*se relevant*). Que veut dire ceci? Je suis venu ici vous faire des excuses, à cause de ma fille qui s'est mis un nouvel amour en tête.

Jeronimus (*se relevant aussi*). Qu'est-ce donc à dire? Je suis

venu ici vous faire des excuses, au sujet de mon fils qui veut rompre son engagement.

Leonard. Votre fils veut aussi rompre son engagement?

Jeronimus. Et votre fille prétend de même manquer au sien?

Leonard. Il faut que nous nous entendions mal tous deux, seigneur Jeronimus?

Jeronimus. C'est aussi ce que je crois, seigneur Leonard.

Leonard. Expliquons-nous donc un peu plus clairement tous les deux. Pourquoi vous êtes-vous mis à genoux devant moi en me demandant pardon?

Jeronimus. Parce que je redoutais votre colère. Mais pourquoi vous être aussi mis à genoux et avoir pleuré devant moi?

Leonard. Parce que j'appréhendais que vous ne vinssiez à répandre votre bile sur moi, tout innocent que je sois dans cette affaire-ci.

Jeronimus. Jusqu'à présent, je n'en suis pas plus avancé.

Leonard. Je crains bien, ma foi, de ne pas l'être davantage.

Jeronimus. Vous dites que vous êtes venu pour me faire des excuses à cause de votre fille, qui veut rompre son engagement. Mais c'est mon fils qui prétend manquer au sien.

Leonard. Vous dites que vous êtes arrivé ici pour me faire des excuses au sujet de votre fils. Mais c'est précisément ma fille qui prétend rompre.

Jeronimus. Non point, monsieur, vous faites erreur. C'est bien mon fils.

Leonard. L'erreur est de votre côté, seigneur Jeronimus. C'est positivement ma fille.

Jeronimus. Je viens à l'instant de quitter mon fils, et voici quels furent ses derniers mots : Mon cœur s'est épris d'une autre, et je suis bien décidé à mourir plutôt que d'épouser Leonora, la fille du seigneur Leonard.

Leonard. Il n'y a aussi qu'un instant que j'ai quitté ma fille, et voici ses dernières paroles : Un jeune étranger s'est si bien emparé de mon cœur, que je suis résolue à quitter plutôt la vie qu'à me laisser contraindre de prendre Léandre, le fils du seigneur Jeronimus. Que je sois confondu sur l'heure,

si ce n'est pas là ce qu'elle m'a dit !

JERONIMUS. Que je sois changé à l'instant en loup-garou, si j'en ai menti !

LEONARD. Mais à quelle occasion cette belle fantaisie est-elle venue à votre fils ?

JERONIMUS. C'est hier soir, au bal masqué, qu'il s'est amouraché de la sorte ?

LEONARD. C'est justement aussi là le cas de ma fille ?

JERONIMUS. De cette façon, nous n'avons pas besoin de nous faire tant de révérences.

LEONARD. C'est aussi mon avis.

JERONIMUS. Je retire toutes mes politesses.

LEONARD. Et moi, les miennes.

JERONIMUS. Mais, seigneur Leonard, si nos enfants veulent faire des folies, est-ce que nous les laisserons faire?

LEONARD. J'ai dans l'idée de contraindre ma fille à ce mariage.

JERONIMUS. J'ai aussi dans l'idée de brider un peu mon fils.

LEONARD. Ma foi, je vous appellerai mon compère, tout comme autrefois.

JERONIMUS. Et je ne veux plus, moi aussi, vous nommer autrement.

II. Nous venons de voir Molière et Holberg s'évertuant à tirer l'effet comique du mouvement général de chaque scène. Il nous reste à descendre d'un degré de plus dans la minutie nécessaire de notre parallèle, et à étudier chez nos deux poëtes la préparation des effets comiques, non plus dans des scènes entières, mais bien seulement dans des bouts de scènes, non plus dans l'enchaînement des idées, mais bien dans les détails du dialogue. Ces paillettes du style sont à proprement parler ce qu'on pourrait nommer la plaisanterie comique. Brusques démentis donnés à soi-même, naïvetés dont on n'a pas conscience, détours ingénieux, bons mots, réflexions bizarres, hyperboles gros-

sières offertes à l'avide crédulité de la niaiserie, associations d'idées imprévues et forcées, anecdotes piquantes produites à titre d'exemple ou de preuve, tentatives de démonstrations bouffonnes et inachevées, contrefaçon dérisoire de la manière de penser ou de parler d'un autre, allusions aux événements ou aux personnages politiques du jour, tels sont en abrégé les plus ordinaires éléments de cet art secondaire et comme la menue monnaie du dialogue comique sur tous les théâtres du monde. On conçoit facilement qu'en présence d'une pareille variété de formes nous devions renoncer plus que jamais à la prétention d'un classement méthodique. Nous aurions mauvaise grâce à vouloir consciencieusement ranger dans un ordre savant ces flèches légères, faites de tout bois pour être lancées à l'improviste. Prenons donc un peu comme elles nous viendront les plus remarquables et les moins vieilles parmi les plaisanteries familières à Molière et à Holberg.

Mais, auparavant, qu'on me permette de fixer le caractère général de ces libres saillies chez le poëte français et chez le poëte danois. Il y a chez eux une extrême rareté de plaisanteries de mots. Il suffit qu'on ait lu quelques pages de Plaute ou de Térence, de Calderon ou de Shakspeare, pour bien comprendre ce dont j'entends parler ici. Ce sont ces remarques ingénieuses sur les expressions employées, ces raffinements et ces subtilités à propos d'un verbe ou d'un substantif dont le caprice d'un auditeur prétend tirer à tout prix des conséquences extravagantes et des rapprochements baroques, ces interprétations fantasques, ces corollaires plaisants qu'on rencontre à chaque inst nt dans la comédie de Rome et surtout dans celle de la Renaissance. Là, le moindre mot tombé par hasard dans la conversation devient le point de départ des digressions les plus amusantes, parfois le texte et le prétexte des pointes les plus galantes, toujours la pierre de touche de l'esprit de chacun.

Tous ces badinages, en somme, ont pour source bien moins le tact du ridicule qu'une naturelle vivacité d'esprit et d'imagination. Une simple et véhémente envie de rire de tout, et au besoin même de rien, voilà le vrai mystère de cette hilarité facile et continue. Avec Molière au contraire, Molière l'ennemi des précieuses, la simplicité du langage et de la pensée était le premier des devoirs littéraires. Il eût été inconséquent et presque ridicule lui-même, si à son tour il eût mis dans les mots l'art de plaisanter. Aussi est-ce tout au plus si dans ses premières pièces on peut découvrir çà et là quelques traces de jeux de mots [1]. Mais, une fois la période des essais et des imitations dépassée, nous ne retrouvons plus chez lui ni ces cliquetis de sons analogues ni ces associations bizarres d'idées. Bien loin de mettre la plaisanterie au service du paradoxe et de la tirer de la seule disposition de notre esprit à la gaieté, il tourne la plaisanterie contre le paradoxe et la tire du sens très-délicat et tout particulier que nous avons tous, en France, du ridicule. De là chez lui cette énergie parfois poussée jusqu'à la violence, cette rudesse et cette vigueur du trait comique, sous lequel on sent toujours plus ou moins percer un argument. Ce ne sont plus seulement des fusées d'esprit, ce sont surtout des accès de raison que ces hors-d'œuvre agréables de la causerie courante, et au lieu d'une ivresse légère de folie souriante, c'est une vérité amusante et un enseignement indirect qui nous provoquent au rire. On va reconnaître plus d'une fois dans le théâtre de Holberg cette plaisanterie nouvelle inaugurée par Molière, et qui, presque toujours provenant d'un fait et mise en action, remplace en définitive les jeux de mots par de véritables jeux de scène.

1. C'est mon homme; ou plutôt, c'est celui de ma femme. *Sganarelle*, scène IX.

L'un des effets comiques les plus assurés de faire rire au théâtre, c'est une contradiction subite et violente de caractère, un brusque démenti infligé aux principes et aux paroles par la conduite. Ces soudaines métamorphoses pourraient tout naturellement se subdiviser à peu près en autant d'espèces que le cœur humain peut contenir de genres de lâchetés ou d'hypocrisies. Au lieu de montrer le flatteur qui tout d'un coup se transforme en calomniateur, ou réciproquement la diffamation se changeant en un clin d'œil en adulation, j'aime mieux ici prendre un de ces faux braves que la comédie se plaît de temps en temps à jeter dans un subit et court effroi de poltronnerie, parce que nous allons prendre sur le fait la commune méthode de grossissement et d'exagération appliquée par Molière, et d'après lui par Holberg, aux scènes qu'ils imitent de la comédie latine. Ouvrez, par exemple, d'un côté le *Phormio*[1], à l'endroit où Antiphon s'enfuit à l'approche de son père, et de l'autre, les *Fourberies de Scapin*[2], à l'endroit où Octave se sauve également à toutes jambes sur la seule nouvelle que son père vient. La situation est bien la même. D'où vient que l'effet produit est tout différent? C'est que l'Antiphane de Térence ne se fait pas un instant illusion sur sa pusillanimité morale, tandis que l'Octave de Molière, par un renchérissement fort industrieux du poëte, prend le soin de dire tout haut « qu'il a plus de résolution maintenant et qu'il va répondre fermement. » Nous allons voir à présent, dans un cas analogue, Holberg chercher par le même procédé à accroître aussi le plus possible la vivacité de notre surprise. Térence, dans l'*Eunuque*, nous montre Thrason essayant d'intimider Chremes, puis bientôt hésitant, prenant l'avis de son parasite, et en fin de compte couvrant sa re-

1. Vers 210 et suivants.
2. Acte Ier, scène IV

traite du prétexte de ses conseils. Il y a dans toutes les vicissitudes par où passe son faux courage une gradation savante dont l'exactitude psychologique fait le plus grand honneur à l'expérience de Térence. Oui, c'est bien ainsi que les choses se passent dans la vie. Mais est-ce aussi bien de la sorte qu'elles font rire au théâtre? Je ne le crois pas, et Holberg est du même avis dans la scène suivante. Je suis obligé de réclamer quelque indulgence pour l'exagération tout à fait grotesque de la scène. Mais cette exagération même ne sera pas inutile à ma démonstration.

TYBOE[1]. (*Il tient une pique à la main, range ses soldats en bataille et leur fait faire l'exercice. Puis il conduit sa troupe en bon ordre, tambours en tête, jusqu'à la maison où se cache l'ennemi, et harangue ainsi ses gens.*) Messieurs et nobles guerriers! le moment est enfin arrivé où par votre bravoure vous allez pouvoir assurer à votre nom l'immortalité. Cette forteresse que vous voyez, et que vous avez à emporter d'assaut, peut vous paraître difficile à réduire. Mais plus la victoire est difficile, et plus grand sera l'honneur. Je veux moi-même rester toujours à votre tête pour exciter votre valeur. Allons, suivez-moi, je serai votre guide. (*Il se jette sur la porte avec sa pique*).

UNE FEMME (*criant de l'intérieur par la fenêtre.*) Qu'est-ce que cela veut dire?

TYBOE. Il n'y a point pour vous d'autre ressource que de vous rendre à discrétion. (*La femme pousse de grands cris à l'intérieur.*)

LEONARD. Holà! entourez-moi et saisissez-moi tous ces voleurs de grand chemin. Surtout veillez bien à ce que pas un n'échappe. (*Il tire un coup de pistolet en l'air, qui fait tomber à terre tous les soldats comme s'ils étaient morts. Jesper retient Tyboe tout en faisant semblant de vouloir le cacher.*)

TYBOE. Quelle épouvantable détonation! Voilà toute mon armée détruite d'un seul coup.

1. *Jacob de Tyboe* (Jacob von Tyboe). Acte V, scène II.

LEONARD. C'est là sans doute le commandant. Il faut que je l'immole sur-le-champ.

JESPER. De grâce, excellent seigneur, épargnez-le et tuez-moi plutôt!

LEONARD. Il n'y a point de prière qui tienne. Il mourra.

JESPER. Par pitié, monsieur, réfléchissez à ce que vous allez faire. Vous priverez le monde d'un homme qui a gagné plus de quatre mille batailles rangées.

LEONARD. Bagatelles que tout cela! C'est un homme mort.

JESPER (*pleurant*). Lui qui à la bataille d'Amsterdam....

LEONARD. Allons, allons, lâche-le.

JESPER. Tua de sa propre main....

LEONARD. Si tu ne veux pas le lâcher....

JESPER. Plus de cinq mille hommes.

TYBOE (*à l'oreille de Jesper*). Parle-lui aussi des trois généraux[1] que j'ai tués de ma main.

LEONARD. Non, quand ce serait Alexandre le Grand lui-même, il faut qu'il périsse.

JESPER. Parmi lesquels trois généraux....

LEONARD. Cela ne me touche en aucune façon.

JESPER. Qu'il acheva d'un seul coup.. .

LEONARD. Je n'en aurai que plus de gloire à l'immoler.

JESPER. Qui pendant le siége de Brabant courut seul....

LEONARD. Tout cela maintenant ne lui servira de rien.

JESPER. A l'assaut, et se battit sur les murs pendant une demi-heure avec toute la garnison.

LEONARD. Je vois bien qu'il faut que je vous tue tous les deux.

JESPER. Vite, fuyez, seigneur de Tyboe, et sauvez votre précieuse vie. (*Tyboe s'enfuit. Leonard le poursuit, et le frappe par derrière du pommeau de son épée.*)

TYBOE. Aïe, aïe. Je suis blessé à mort, percé de part en part. Aïe. (*Il se sauve.*)

Pendant que je tiens sous ma main ce *miles gloriosus*, je

1. Le texte dit : *Herren-Staater*, abréviation pour *Membres des États généraux.*

veux profiter de l'une de ses disputes pour donner un exemple significatif de ces symétries prolongées entre les répliques de deux interlocuteurs, symétries qui reviennent si souvent chez Molière, et qui chez lui comme chez Holberg font parfois même un peu longueur. Dans la comédie antique, il y a bien çà et là quelque intention semblable d'antithèse dans le dialogue; mais il s'en faut que ces naissantes antithèses soient soutenues avec une égale persistance et une pareille souplesse, et il est bien rare que le contraste passe plus de deux ou trois fois dans les mots, quand bien même il se maintient plus longtemps dans les idées. C'est ordinairement dans l'emportement d'une dispute que ce parallélisme comique de grossièretés et d'outrages a le plus naturellement occasion de se produire chez Holberg et chez Molière. Le procédé toutefois est un procédé général, qui peut s'appliquer aussi à toute autre chose qu'a des querelles. C'est ainsi qu'à côté de Vadius et de Trissotin, de Cléante et d'Harpagon, je vois les quatre amants de la première scène de *Mélicerte* et les deux domestiques du premier acte de l'*Ecole des femmes* conformer leurs discours aux lois de cette symétrie parfaite, et toujours calquer ce qu'ils vont dire sur ce qu'ils viennent d'entendre. Je citerai cependant encore une dispute de Holberg, parce que, dans la citation qui va suivre, nous surprendrons mieux un renchérissement nouveau du poëte danois sur la méthode de Molière. Molière en effet tempère la monotonie d'une symétrie prolongée par une suite de spirituels et ingénieux synonymes, tandis que Holberg reproduit les mêmes idées à l'aide des mêmes mots avec une rigueur et une précision telles qu'une traduction absolument littérale en français devient à peu près impossible. Je serre ici le texte danois d'aussi près que je le puis.

TYBOE[1]. Il y a céans je ne sais quelle odeur étrange. Cela sent le pédant, le latin, le grec. Il suffit qu'il y ait un Donat dans une maison pour que mon nez s'en aperçoive tout de suite. Il faut absolument que quelque cuistre mal propre se soit caché dans un coin.

STYGOTIUS. Tout beau, *domine!* Apprenez à parler avec respect des gens de science.

TYBOE. Ne vous l'avais-je pas bien dit? Dites-moi, qui êtes-vous ?

STYGOTIUS. Qui êtes-vous vous-même?

TYBOE. Je m'appelle de Tyboe.

STYGOTIUS. Et moi, je m'appelle Stygotius.

TYBOE. Ce qui veut dire, en bon danois, que je suis le roi Salomon, et que vous êtes Grosjean, le chapelier.

STYGOTIUS. Je suis, moi, un véritable savant *et legitime promotus magister.*

TYBOE. Et je suis, moi, un homme qui n'ai que faire de tous vos titres. Est-ce que par hasard vous ne connaîtriez pas le seigneur de Tyboe?

STYGOTIUS. Est-ce que par hasard vous ne connaîtriez pas maître Stygotius?

TYBOE. J'ai gagné plus de vingt batailles.

STYGOTIUS. J'ai soutenu plus de vingt thèses *absque præsidio.*

TYBOE. Il n'y a personne en Hollande et à Brabant qui ne vous entretiendra de moi.

STYGOTIUS. Il n'y a personne parmi les *litterati* de Rostock, Helmstadt et Wittemberg qui ne vous parlera de moi.

TYBOE. J'ai abattu de ma main les plus vaillants héros.

STYGOTIUS. J'ai battu de ma langue les *opponentes* les plus redoutables.

TYBOE. Il ne me faut qu'une demi-seconde pour jeter par terre un faquin de votre sorte.

STYGOTIUS. Il ne me faut qu'un demi-*syllogismus* pour réduire une armée tout entière *ad absurdum.*

1. *Jacob de Tyboe.* Acte III, scène V.

Tyboe. Madame, retenez-moi, ou, d'un seul coup, je fends en quatre ce coquin-là.

Leonora. Monsieur, je vous prie de montrer quelque retenue en présence de notre sexe. Ce n'est point là une conduite à avancer beaucoup vos affaires, et c'est d'une façon fort différente qu'on fera la conquête de ma fille.

Il n'y a pas en France un écolier qui n'ait ri du latin macaronique de Molière et des entorses si libéralement et si impunément infligées par lui aux lois de la syntaxe et aux mots du dictionnaire. Je n'oserais même pas affirmer qu'aucun esprit sérieux n'ait jamais pris sa part dans cette grosse gaieté et ces petites vengeances d'écoliers en vacances. Mais ce à quoi sans doute bien peu de spectateurs, jeunes ou vieux, prennent garde pendant la bouffonne et classique cérémonie qui termine le *Malade imaginaire*, c'est qu'au dix-septième siècle ce travestissement grotesque d'une langue morte, ainsi employé, était sans précédents dans la comédie. Assurément il y avait fort longtemps que la poésie comique avait pour la première fois tiré parti soit du mauvais langage soit de l'affectation pédantesque, mais elle ne s'était point encore avisée de tirer parti de l'un et de l'autre à la fois.

Dans Aristophane je trouve bien un Scythe qui défigure le grec. Dans Plaute également je rencontre des allusions à la prononciation défectueuse des Prénestins. Mais, ni chez l'un ni chez l'autre, je n'ai le spectacle grotesque d'un faux savant prétendant me donner le change sur son ignorance en parlant une langue autre que la langue vulgaire. Les quelques mots de grec qui se mêlent dans Plaute au texte latin sont, je crois, d'une correction satisfaisante, et personne ne peut dire que la tirade carthaginoise qui se trouve dans le *Pœnulus* fût destinée à faire rire les spectateurs aux dépens d'un Carthaginois équivoque. Au con-

traire, au seizième siècle, quand la comédie commence à mêler des sentences ou des expressions latines à la langue nationale, c'est-à-dire à employer d'une manière intermittente une langue morte et savante, elle ne nous montre guère que des latinistes, ridicules peut-être par l'abus prétentieux qu'ils font du latin, mais non point par l'ignorance où ils en sont. Chez Larivey, chez Shakspeare, les précepteurs et les grammairiens nous divertissent uniquement parce qu'ils emploient à tout propos et hors de propos des termes que tout le monde ne peut comprendre. Ils pèchent donc contre le bon sens, mais non contre le bon langage. Il y a même plus, et la comédie anglaise a prouvé qu'on pouvait faire au besoin du latin un emploi gracieux et galant. C'est en effet à l'aide d'un peu de latin que Shakspeare dans *Taming of the shrew* a inventé l'une des plus jolies déclarations d'amour qui soient au théâtre[1]. On voit donc en quoi consiste ici l'originalité de Molière. Molière, ne voulant faire du latin qu'un emploi purement et invariablement comique, eut l'idée d'ajouter toujours au tort de vouloir parler une langue savante ou élégante le tort de ne pas la savoir du tout, et c'est en combinant ainsi l'impertinence à l'ignorance qu'il porta ce procédé à sa seconde puissance.

Nous n'avons nullement besoin de recourir à une citation nouvelle pour montrer que c'est aussi dans cet état de concentration, si j'ose dire ainsi, et après ce notable perfectionnement, que le prend et que l'applique le poëte danois. On a déjà vu en vingt endroits Henrich prodiguer

1. *Taming of the shrew*, acte III, scène I; *Lucentio* (à *Bianca*); *Hâc ibat*, as I told you before, — *Simois*, I am Lucentio, — *Hic est*, son unto Vincentio of Pisa, — *Sigeia tellus*, disguised thus to get your love; — *Hic steterat*, and that Lucentio that comes a wooing, — *Priami*, is my man Tranio; — *Regia*, bearing my port; — *Celsa senis*, that we might beguile the old pantaloon.

le latin le moins latin qui se puisse imaginer, et il est de toute évidence que Sganarelle a seul pu être son professeur de rhétorique latine. Henrich aussi et même Pernille se servent en plus d'une rencontre de quelques lambeaux de français dérobés çà et là. Le français à Copenhague était justement ce qu'avaient été si longtemps à Paris l'italien et l'espagnol. La cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* et les garçons apothicaires de *Monsieur de Pourceaugnac* suffisent pour prouver que Molière avait devancé Holberg encore sur ce point, et fait rire avant lui le public par l'emploi comique d'une langue vivante.

Ce n'est point probablement Molière qui a imaginé le premier de donner pour suite à un refus formel une acceptation empressée, comme dans la scène du *Médecin malgré lui*[1] où Sganarelle, après avoir fait mine d'être blessé par les offres pécuniaires de Géronte, se hâte de demander si les écus sont de poids, stratagème comique qui se trouve déjà au reste dans l'*Étourdi*[2]. Mais je ne me rappelle nulle part, dans Plaute, une opposition aussi heurtée entre l'apparence d'un désintéressement simulé et la réalité d'une avidité impatiente. Je passerai donc encore au crédit de Molière la scène suivante de Holberg où nous allons retrouver la même manière de refuser une chose d'autant plus qu'on la désire davantage.

LE BIJOUTIER[3]. Votre serviteur, monsieur. Mme Staabi m'a envoyé ici. Je suis bijoutier.

BOURSEVIDE. Voyons un peu ce que vous m'apportez. Ceux-ci me conviennent assez. Il se peut que le comte les garde. Mais maintenant, il n'a pas le temps de les examiner. Nous

1. Acte II, scène VIII.
2. Acte I, scène X.
3. *Le petit paysan en gage* (Den pantsatte Bonde-Dreng). Acte II, scène V.

attendons quelques membres du conseil ici. Si vous voulez me les laisser jusqu'à demain, vous aurez une réponse.

Le bijoutier. Je reviendrai donc ici demain avec mes bijoux.

Boursevide. Non point, monsieur. Je vais vous donner un meilleur conseil. Il vaut mieux que vous restiez chez vous, puisque vous vous inquiétez si facilement. Il vient de venir un autre bijoutier pour offrir ses services, et il a fait la proposition de laisser pour les essayer tous les bijoux qu'il nous plairait. Mais je l'ai renvoyé, parce que cette femme m'avait parlé de vous.

Le bijoutier. De grâce, seigneur gouverneur, c'était sans mauvaise intention.

Boursevide. Non, monsieur. Je ne veux, sur ma parole, vous induire ni vous ni personne en tentation. Vous pourriez peut-être faire une mauvaise nuit, pour avoir confié deux ou trois bijoux à un comte palatin du saint empire romain.

Le bijoutier. Par pitié, ne vous fâchez pas, noble gouverneur!

Boursevide. En aucune façon, vous dis-je. J'estime fort votre prévoyance.

Le bijoutier. De grâce, très-noble seigneur!

Boursevide. Je vous répète, monsieur, que cela ne me cause pas la plus petite contrariété du monde. Seulement, vous ne m'en voudrez pas non plus de conclure l'affaire avec qui bon me semblera.

Le bijoutier. Ah! illustre gouverneur!

Boursevide. Tenez, reprenez-les, vos bijoux. Je ne pense pas qu'ils se soient abîmés en passant par mes mains.

Le bijoutier. Non, sur ma parole, je ne les reprendrai pas. Je vous supplie humblement de les garder en dépôt jusqu'à demain.

Boursevide. Non, non, je ne les garderai certainement pas.

Le bijoutier. J'espère alors que le comte ne sera pas indisposé contre moi. (*Il veut sortir.*)

Boursevide. Holà, monsieur! Comme je vois bien que vous n'avez pas agi par méfiance, vous pouvez les laisser ici.

LE BIJOUTIER. Je vous en suis reconnaissant, monsieur le gouverneur.

BOURSEVIDE. Demain à neuf heures vous pouvez vous présenter céans.

LE BIJOUTIER. Je n'y manquerai pas.

Pour peu qu'on ait lu une ou deux comédies de Calderon, entre autres, *No siempre lo peor es cierto* ou *El secreto à voces*, on a sans doute été frappé de ces anecdotes de village, de ces historiettes amusantes qui ne sont au fond que la sagesse populaire de l'Espagne sous forme narrative, toujours tenue par le valet de la comédie à la disposition de son maître embarrassé ou inquiet. C'est d'une tout autre manière que Molière utilise dans ses pièces l'humeur conteuse et les souvenirs de certains de ses personnages. Chez lui, l'anecdote n'est pas une sorte de proverbe destiné à répandre une maxime de morale. C'est une fantaisie exorbitante, une hyperbole merveilleuse dont l'immanquable effet est de faire rire aux dépens de la crédulité des gens qui la racontent ou de la candeur de ceux qui l'acceptent. Qu'on relise la description des deux miracles que Martine attribue à Sganarelle dans l'intention peu charitable de le faire rouer de coups de bâton ou de le forcer à se déclarer médecin. Cette femme morte depuis six heures qu'une petite goutte de je ne sais quoi ranime, ce jeune enfant de douze ans tombé du haut d'un clocher et qui, par la vertu d'un certain onguent, court jouer à la fossette, ce sont là de ces imaginations dont l'énormité n'a d'autre but que de mettre en relief une bonne volonté extraordinaire dans la naïveté ou l'ignorance. Il y a aussi chez Holberg une extrême abondance de ces récits absurdes. Seulement, tandis que Molière se sert surtout de cette recette comique pour faire rire des médecins et de la médecine, c'est surtout contre la superstition grossière de la plupart de ses compa-

triotes que Holberg tourne l'ironie de ces invraisemblables anecdotes.

Roland[1]. Voyons un peu, mon frère, ce que vous allez dire de ceci. Il faut bien que vous me croyiez, car ce que vous allez entendre est aussi vrai qu'il l'est que vous me voyez devant vous. C'est, en effet, l'homme même dans la maison duquel la chose est arrivée, qui me l'a racontée. L'histoire du reste est connue dans tout Thisted, et c'est un pays où les gens ne croient rien à la légère. Une servante vit une fois par hasard sa maîtresse prendre dans son armoire une bouteille où elle avait un certain onguent, dont elle n'eut pas plutôt frotté un manche à balai qu'elle s'envola avec le manche à balai entre les jambes par le tuyau de la cheminée. La servante fort émerveillée de l'aventure prit le même pot dans l'armoire pour voir ce que c'était, et frotta avec un peu d'onguent une cuve à brasser, aussitôt après quoi la voilà partie, elle aussi, dans la cuve à brasser tout droit pour le Blocksberg. Il y avait là un grand rassemblement de vieilles, qui avaient avec elles violons et contrebasses. Le diable en personne, que toutes appelaient le vieil Éric, aussitôt qu'il eut fini de danser une polonaise et payé les musiciens, s'avança vers la servante avec un livre où il lui dit d'écrire son nom. Mais elle, au lieu de son nom, commença par écrire les mots que les enfants à l'école écrivent d'abord pour essayer leur plume : *Celui qui m'a créé*, etc. Là-dessus, il devint impossible au vieil Éric de reprendre son livre, et il ne voulut plus danser de toute la nuit, quoique, jusqu'alors, il n'eût pas encore une seule fois quitté la danse. Le matin de bonne heure, c'était le jour de la Saint-Jean, toutes les vieilles s'en retournèrent sur leur manche à balai, et la servante sur sa cuve à brasser, jusqu'à ce qu'on arrivât devant un ruisseau par-dessus lequel les vieilles sautèrent le plus commodément du monde, tandis que la servante s'arrêta embarrassée, et pensant en elle-même : « Il est vraiment tout

1. *Sans queue ni tête* (Uden Hoved og Hale). Acte I, scène v.

à fait impossible de faire un pareil saut avec une cuve à brasser. » Enfin, elle se dit : « Je puis toujours essayer doucement, » et elle agita un peu la cuve à brasser, qui sauta tout aussi facilement que les manches à balai, de telle sorte que la servante ne put s'empêcher de rire et de dire : « Voilà tout de même une cuve à brasser qui fait des sauts du diable ! » Mais, entendez bien ceci, mon frère. Elle n'eut pas eu plutôt nommé le diable, que la cuve s'arrêta tout court, le livre lui fut violemment arraché, et ma bonne servante dut s'en revenir à pied jusqu'à Thisted. Que vous semble maintenant de cette histoire ? Elle est bien réellement arrivée, et il n'y a pas un enfant dans la ville qui ne la connaisse.

Dans l'*Aulularia* de Plaute, le lecteur français à qui l'*Avare* est familier pourra remarquer qu'Euclion prend soin, et à deux reprises différentes, de stipuler que sa fille ne recevra point de dot en se mariant. Mais Euclion n'en reste pas moins, malgré cette sage précaution, fort loin de pousser l'éloquence de l'avarice jusqu'à répéter quatre fois le fameux *sans dot* d'Harpagon. La réitération plus ou moins prolongée d'une exclamation comique ne me paraît pas en effet une habileté de style fort en usage chez les anciens. Je ne trouve du moins chez eux aucune répétition capable de produire le même effet que *Le pauvre homme !* d'Orgon, ou *Le poumon !* de Toinette. Par malheur, dans l'emploi de ce procédé où il importe de tenir compte de la vraisemblance pour ne pas provoquer l'impatience, et où il y a danger de manquer le but à force de le dépasser, nous n'allons pas retrouver chez Holberg un tact aussi sûr ni une expérience aussi consommée que chez Molière. Je ne saurais trop le répéter : il exagère presque toujours et force parfois ses procédés comiques. Dans la scène d'*Ulysse d'Ithaque* que je vais citer, le mot plaisant revient jusqu'à seize fois. Je ne veux pas lasser neuf ou dix fois la bonne volonté du lecteur. Je ne donne donc qu'une partie de la scène.

Chilian, le valet d'Ulysse, se présente devant les murs de Troie d'où il s'agit d'enlever Hélène. Il avise le premier homme qui sort de la ville et engage avec lui la conversation. Après quelques paroles échangées, l'habitant de Troie demande à Chilian qui il est.

CHILIAN[1]. Je suis un marchand étranger. Mais quelle sorte de gens sont donc les Troyens?

LE TROYEN. Ils sont assez pauvres et orgueilleux, car aussitôt que l'un d'eux est en possession de deux marks, on peut être sûr qu'il n'ira pas à pied de la journée.

CHILIAN. Tout comme chez nous.

LE TROYEN. La première vertu à nos yeux, c'est de dépenser plus qu'on ne peut gagner.

CHILIAN. Tout comme chez nous. Mais qu'arrive-t-il alors?

LE TROYEN. Il arrive alors qu'on est obligé de vendre son mobilier. On place en rentes l'argent qu'on en tire, en prenant hypothèque, soit sur un hôtel de ville[2], soit sur quelque autre établissement public où l'on se trouve nourri tout le reste de sa vie.

CHILIAN. Il en est absolument de même chez nous. Mais les juges sont-ils un peu équitables chez vous?

LE TROYEN. C'est à n'y pas croire. Jamais ils n'acceptent de présents. Seulement, pour garder leur conscience nette, ils ne défendent pas à leur femme d'en accepter.

CHILIAN. C'est justement aussi de même que cela se fait chez nous. Mais l'usure est-elle aussi florissante chez vous?

LE TROYEN. Point, la chose se passe tout à fait comme il faut. On ne prend jamais ouvertement plus de 5 pour 100, pour ne pas faire de scandale. Seulement, sous main, et pour ne pas enfreindre la loi, on se fait payer à l'avance 20 pour 100 par les débiteurs.

1. *Ulysse d'Ithaque.* Acte II, scène II.

2. Cette plaisanterie deviendra moins obscure quand on saura qu'à Copenhague la prison pour dettes est dans l'hôtel de ville même, et que le prisonnier y reçoit 24 skillings (2 marks) par jour.

CHILIAN. C'est justement aussi de même que cela se fait chez nous. Mais vos femmes tiennent-elles bien leur maison?

LE TROYEN. Elles tiennent assez bien leur maison, mais le malheur, c'est que leur maison ne suffit pas pour les tenir. Toutefois, on leur doit cette justice de convenir qu'elles ne sortent guère avant dix heures du matin.

CHILIAN. Exactement comme chez nous. Les rues sont-elles au moins un peu propres chez vous?

LE TROYEN. Oui, au mois de juillet, il n'y a pas à s'en plaindre. Seulement, le reste de l'année on peut à peine sortir sans courir la chance de se noyer dans la boue. Mais cela ne dure que onze mois par an, et ils sont bientôt passés. S'il était possible de prendre quelque mesure qui empêchât la pluie de tomber, alors je défierais bien une autre ville d'être aussi propre que la nôtre.

L'un des ridicules que Molière a le plus souvent infligés à la fausse science et aux faux savants, c'est la manie des discours et des raisonnements emphatiques. Nous avons tous ri de Thomas Diafoirus se troublant à la suite de sa méprise et balbutiant tout de travers son compliment; de Gros-René s'essoufflant pour démontrer à son maître Éraste que les femmes ne valent pas le diable; de Sganarelle suant enfin également sang et eau pour faire comprendre scientifiquement à don Juan que le corps humain est une chose admirable. Rien n'est plus piquant en effet que l'avortement d'un long et pénible raisonnement ou d'une période sonore et majestueuse, puisqu'il trahit une grande ambition de philosophie ou de rhétorique à côté d'une grande impuissance d'esprit ou de parole. Rien n'est aussi plus fréquent chez Holberg que de voir quelque ignorant s'engager, avec toute la présomption d'une sottise qui n'a pas conscience d'elle-même, dans la pompe ou la méthode de quelque grand discours, et bientôt pris au piége de sa

propre dialectique ou de sa fausse éloquence. Je pourrais, dans les *Invisibles*, montrer Arlequin s'arrêtant tout court, juste au moment de tomber dans le vaste océan de la mythologie et de s'y noyer, selon toute vraisemblance. Je prendrai de préférence dans la *Chambre de Noël* l'exorde d'une tirade imprudemment ébauchée par le maître d'école. Il est vrai qu'on interrompt par charité l'exorde dès son commencement. Il n'en est pas moins clair que l'orateur n'aurait jamais pu aller bien loin dans ce réseau compliqué de phrases incidentes. Les enfants de Jeronimus, après avoir reçu leurs jouets, demandent à grands cris à leur père le reste des divertissements en usage la veille de Noël.

JERONIMUS[1] (*aux enfants*). Demandez seulement à votre maître si cela lui paraît utile. Qu'en dites-vous, monsieur le précepteur ?

LE MAÎTRE D'ÉCOLE. Pline, l'un des hommes les plus habiles et les plus fins parmi les grands propriétaires de Rome, parle très-ingénieusement des jeux et des divertissements quand il dit : *anima fulturis corporis nititur*, et dans un autre endroit : *graves seriosque mores lucibus, jocisque distinguere identidem soleo*, c'est-à-dire je mets parfois, dans l'intérêt de la santé de mon corps *meam gravitatem*, ainsi que ma sagesse, de côté pour me livrer aux jeux de l'enfance.

PERNILLE. Voilà un homme qui parle comme un ange.

LE MAÎTRE D'ÉCOLE. Or donc, puisqu'un grand propriétaire aussi considéré dans Rome a jugé cela nécessaire, convenable en soi et pour lui-même, combien plus nécessaire et convenable cela n'est-il pas pour nous autres à Æbeltoft ? Moi-même j'ajouterai que, puisque les nixes et autres créatures vivant sous la terre passent les jours de grande fête à gémir et hurler, nous sommes tenus, pour faire voir que nous avons part à ces mêmes fêtes, de nous réjouir et de nous amuser; car

[1] *La Chambre de Noël.* Scène XII.

de même que l'oiseau appelé phénix, et qu'on trouve en Arabie, vit mille ans dans la solitude, et se brûle lui-même aussitôt qu'il a donné le jour à un petit, parce qu'il ne saurait vivre dans la société et le commerce d'autres individus de son espèce, nous devons, au contraire, nous autres hommes, pour faire voir que nous n'avons aucune affinité avec ces misérables bêtes, avoir de la société et des divertissements. Ἄνθρωπός, dit Aristote, ἐστὶ ζῶον πολιτικόν, c'est-à-dire *homo est animal sociabile*, et c'est pourquoi, de même que l'oiseau de paradis....

Jeronimus. Assez, assez, monsieur le précepteur. Je vois bien qu'il faut vous rendre les armes.

Arracher un secret aux gens sans qu'ils s'en aperçoivent ou sans qu'ils le veuillent, en profitant soit de leur sottise, soit de leur frayeur, est encore un jeu de scène que je ne trouve pas dans Plaute et qui revient souvent dans Molière. C'est par une double peur, celle des verges et celle de son petit doigt, qu'Argan fait parler la petite Louison. C'est encore par peur et l'épée à la main que Léandre obtient de Scapin une foule d'aveux inattendus. Dans le *Bal masqué* de Holberg il existe une scène tout à fait analogue à celle des *Fourberies de Scapin* à laquelle je fais allusion, où Arv poursuivi et bâtonné par un faux spectre se reconnaît coupable d'une foule de méfaits ignorés jusqu'alors. Je trouve toutefois plus comique la scène de l'*Avare* où maître Jacques se fait décrire trait pour trait par Harpagon lui-même la cassette qu'il dit avoir vue, ou bien celle où Éraste se fait donner un à un par M. de Pourceaugnac tous les renseignements qu'il lui faut sur la ville de Limoges et sur ses notables. Un homme en effet est toujours bien plus divertissant quand il fait une sottise par manque de réflexion que quand il fait une faute sous l'empire d'une menace. Je connais dans Holberg deux passages calqués sur ce modèle. L'un est dans *Sorcellerie*, l'autre, dans *Jean de France*. Je donnerai ici le second.

ÆSPEN[1]. N'est-ce point vous, monsieur, qui revîntes récemment de Paris ?

JEAN[2]. *Oui, monsieur.*

ÆSPEN. Qui y fîtes un séjour de quinze semaines?

JEAN. *Oui, monsieur.*

ÆSPEN. Qui y logeâtes dans ce quartier.... Comment se nomme-t-il donc maintenant? J'ai le nom sur la langue.

JEAN. *Faubourg Saint-Germain.*

ÆSPEN. Oui, c'est bien ce que je voulais dire. Et dans cette rue qui est si tortueuse.

JEAN. Non point, c'est une rue toute droite.

ÆSPEN. Oui, sans doute, la rue est toute droite ; mais quand on est au bout, il faut se détourner pour prendre la suivante. Il me semble, du moins, que ma maîtresse m'a parlé de quelque chose de la sorte. Et cette rue s'appelait....

JEAN. *La rue de Seine.*

ÆSPEN. Oui, ma foi, c'est cela même. Monsieur doit avoir aussi à son service un gentil et excellent garçon qui se nomme Pierre.

Il ne manque pas de scènes dans la comédie latine où un personnage, prévoyant une situation difficile, s'exerce à l'avance à bien tenir son rôle, et nous donne, dans une répétition solitaire, la représentation de l'entrevue qui l'embarrasse. Tel est le cas du Sosie de Plaute. Mais pour peu que vous rapprochiez ce Sosie de Plaute du Sosie de Molière, vous verrez tout de suite que le premier ne parle jamais en son propre nom et ne se répond point à lui même, tandis que le second, poussant plus loin l'illusion de la scène qu'il simule, se charge à la fois des demandes et des réponses, et, de Sosie qui raconte, se transforme sans cesse en Alcmène qui interroge. Au lieu d'un monologue ordinaire, nous avons donc là un monologue dialogué. Nous pourrions

1. *Jean de France.* Acte III, scène II.
2. Tous les mots en italiques sont en français dans le texte.

encore ailleurs chez Molière citer des exemples d'un homme seul se donnant et parlant pour plusieurs. C'est ce que fait notamment Scapin battant Géronte dans le sac, tout en contrefaisant la voix de deux bandes de spadassins. Chez Holberg, dans *Sorcellerie* et le *Bal masqué*, nous retrouvons l'idée première de Plaute, mais avec le perfectionnement introduit par Molière. La citation suivante, où l'on va revoir le dialogue simulé d'*Amphytrion*, est empruntée à *Melampe*. Sganarel, le Sosie danois, vient de se regarder dans un miroir, en faisant un visage grave, et l'idée lui est venue de se faire espion, ce qui, dit-il avec une grande irrévérence, n'est après tout qu'une manière d'être diplomate.

Sganarel[1]. Il faut que je m'exerce un peu et que je me représente à l'avance tout ce qui pourrait arriver. Me voici déjà, par exemple, sur le territoire de l'ennemi. Jusqu'à présent, il n'y a pas de mal, personne ne me connaît encore. Ici, je place mon chapeau qui représentera une sentinelle, et ici mon gant, pour en figurer une autre. Maintenant, je suppose que celle-ci arrive et m'examine en dessous. Je demande : « Pourquoi me regardes-tu de la sorte? » Réponse : — « Ne puis-je donc pas te regarder? » — « Je ne suis pas pourtant fait autrement que les autres hommes. » — « Un chat lui-même a le droit de regarder un roi. » — « Eh ! pendard, regarde-toi toi-même. » — « C'est toi-même qui es un pendard. » — « Je te vaux bien pour quoi que ce soit, et largement encore. » — Cela n'a point été mal du tout. Maintenant, je suppose que l'autre arrive, et me dise : « N'es-tu pas Sganarel? » — « Non, monsieur, ce n'est pas moi. » — « Qui es-tu donc alors? » — « Je suis propriétaire, et vis de mon bien. » — « Tu m'as bien l'air plutôt d'être un sot. » — « Deux sots font la paire. » — « Si je ne me trompe, tu es bien Sganarel. » — « Tu auras beau enrager, tu ne sauras pas si je suis Sganarel. »

1. *Melampe*. Acte III, scène IV.

— « Je veux mourir, si tu n'es pas Sganarel. » — « Que le diable l'emporte, ce Sganarel! » — Là-dessus, il s'en va, m'ayant entendu prendre le diable à témoin. (*Il place son gant plus loin.*) Mais ce n'est là encore qu'un commencement. Je veux maintenant me figurer que quelques estafiers m'ont mis la main sur le collet comme espion, et m'ont conduit devant la justice. Le juge me demande : « De quel pays es-tu? » (*Il s'assied sur une chaise.*) — « Je suis Allemand, mon bon juge[1]. » — Non, cela ne va pas, il faut que je réponde en allemand. — « Che souis oun âllemand, mousieur. » — « Tu m'as tout l'air d'un espion. » — « En aucune façon, je ne suis point un espion, personne n'a le droit de dire cela de moi. » — « N'es-tu pas le valet de Polydorus. » — « Moi, son valet! Je n'ai seulement pas entendu une seule fois ce nom-là. » — « Prends bien garde, je vais te faire donner la torture, si tu n'avoues pas tout. » — « Monsieur, je suis tout prêt à vous faire serment que je ne suis point Sganarel, et que je n'ai jamais de ma vie entendu parler du maître que vous voulez que j'aie. » — « On fait peu de cas de ce qu'un espion peut jurer. » — « Mais, je soutiens, moi, que je ne suis pas un espion. » — « Qui es-tu alors? » — « Je ne suis personne. » — Alors on me donne la torture. (*Il s'étend par terre, et fait comme si on lui donnait la torture.*) — « Aïe, aïe, aïe. » — « Veux-tu avouer? » — « Aïe, aïe. Arrêtez, je veux tout avouer. » — Mais à peine m'a-t-on délivré, que j'en reviens à ma première résolution de ne rien avouer. On me remet donc pour la seconde fois à la torture. — « Oh! là, ayez pitié de moi. Oh là! ayez pitié de moi. Oh là!... » — « Veux-tu avouer maintenant? » — « Oh! là, là! Oh! là, là! » — « Alors avoue. » — « Oh! là, là. Je vais faire des aveux, mais rendez-moi ma liberté. » — On me rend ma liberté, et je dis : — « Monsieur le juge, vous pouvez me faire avouer pendant la torture tout ce qu'il vous plaira; mais je veux être un coquin si j'ai fait quelque chose. » — Alors on

1. Dans le texte : Fallil pour Faderlille, Faerlille, Farlille, petit père. Le mot semble trop danois à Sganarel, qui se reprend pour dire *monsieur*, mot plus noble et qu'il croit plus allemand.

me fait jurer je ne sais quoi, pour me mettre tout à fait en liberté, et naturellement je le jure. Puis le juge dit : — « Qu'on lâche ce maraud-là, » et je me sauve. (*Aux spectateurs.*) Cela n'a-t-il point marché comme il faut? Tout dépend d'un peu d'exercice. Je n'aurais pas cru pourtant qu'il me serait si facile de subir la torture.

De même que pour se moquer des savants Molière s'était servi du ridicule des discours ou des raisonnements prétentieux tôt ou tard interrompus par l'embarras croissant de l'orateur ou du dialecticien, de même aussi pour faire rire aux dépens des médecins il avait imaginé de leur prêter le ridicule d'ordonnances absurdes. Pour ne citer qu'un exemple, lorsque Sganarelle se mêle de vouloir guérir Lucinde, il ne trouve rien de mieux à lui ordonner qu'une grande quantité de pain trempé dans du vin, parce que, dit-il, on ne donne pas autre chose aux perroquets et que cela suffit pour les faire parler. L'idée est spirituelle et agréable. Nous avons aussi chez Holberg plus d'un faux médecin qui distribue des recettes d'une efficacité non moins équivoque. Mais les remèdes prescrits sont d'une trivialité bien plus grossière et supposent encore un plus grand fonds de crédulité chez la personne qui les accepte. Voici ce que répond Léandre, par exemple, à une jeune fille, qui, le prenant pour un médecin, lui demande une consultation.

Léandre[1]. Alors, je vais vous indiquer un autre moyen. Prenez un bon oignon, et partagez-le en trois. Sur le premier tiers, vous mettrez un peu de moutarde et vous le mangerez le premier jour. Sur le second, vous mettrez un peu de camphre et vous l'avalerez le second jour. Sur le troisième morceau, vous verserez du café, non pas moulu, mais seulement concassé

1. *Sorcellerie* (Hexerie). Acte II, scène v.

et vous le mangerez le troisième jour. Dans l'intervalle et pendant les trois jours, il faudra de plus vous abstenir de toute autre chose. Si après cela, vos cauchemars ne cessent pas, je vous rendrai votre argent.

Je n'irai pas plus loin dans cette étude comparée des menus ressorts du style de Molière et de Holberg. Un mot seulement encore sur ce qui est le style dans le sens étroit du mot. Il faudrait de toute évidence une étude approfondie des finesses et de l'histoire du danois pour pouvoir discerner en quoi la langue particulière à notre poëte diffère de celle qu'on parlait généralement de son temps. Il serait donc tout à fait impertinent à un étranger de vouloir s'ériger juge en si délicate matière. Qu'il me suffise par conséquent, tout en me déclarant incompétent, de constater que l'analogie purement philologique, que je dois renoncer à poursuivre, est très-réelle. Certes, il ne faut point attendre de la phrase de Holberg cette ampleur un peu solennelle, ce développement périodique, ces grands airs que prend si volontiers et si naturellement la phrase de Molière. Holberg ne s'entend pas à manier la parole comme le pouvait faire un duc et pair causant avec quelque marquis le long des hautes charmilles de Versailles. Il est sobre jusqu'à la sécheresse, dit les choses tout d'un coup, avec une simplicité extrême, à la manière de tout le monde, et devient parfois presque brutal à force d'être bref. Tout cela n'empêche point les gallicismes d'abonder dans son style. Une encyclopédie allemande fort justement célèbre chez nos voisins et que j'ai déjà eu l'occasion de citer, celle de MM. Ersch et Grueber, est la première à déclarer que bien des tournures de phrases dans Holberg sonnent un peu étrangement à des oreilles danoises et trahiraient à l'œil exercé d'un linguiste l'influence de la France. Il suffit au reste d'ouvrir n'importe quelle comédie de Holberg pour y re-

connaître une profusion inattendue de mots français. L'excessif développement que n'eût pas manqué de prendre un catalogue de ces racines françaises a dû me faire abandonner tout projet d'en dresser un[1]. Resterait d'ailleurs à déterminer, parmi tous ces tours et ces mots d'origine française, la part propre et bien certaine de Molière. Or ce travail ne me paraît pas seulement un peu ingrat, il me paraît surtout ne pouvoir manquer d'être bien conjectural, et je laisse volontiers à un philologue de profession le soin de fournir cette preuve nouvelle de l'imitation de Holberg.

1. Je cite, à titre d'exemple : 1° verbes : *manquere at*, manquer de; *entretenere*, entretenir; *alterere*, bouleverser; *piquerere sig*, se piquer; *condolere*, faire des compliments de condoléance; *recommandere sig*, prendre congé; *charmere*, charmer; 2° substantifs : *bassesse*, *taille*, *intrigue*, *jalousie*, *flatterie*, *habiletet*, *modestighed;* 3° adjectifs : *capabel*, *curiösk*, *menageerlig*.



CHAPITRE V.

CE QU'IL FAUT CONCLURE DE CETTE ÉTUDE.

Par des preuves *à priori* et un examen *in extenso*, je crois avoir démontré que Holberg a imité Molière et montré en quoi il l'a imité. Ma tâche est dès à présent accomplie. Je voudrais seulement, pour finir, rassembler en un résumé rapide les principales idées éparses dans cette discussion et signaler le regain considérable d'influence dont Molière a été redevable à Holberg. J'ai tâché d'établir un fait. J'achèverai d'en bien définir le caractère et j'essayerai d'en mesurer la portée.

I. On se méprend assez souvent, dans la langue usuelle, sur le sens exact du mot imitation. Lorsque, par exemple, nous lisons l'une à la suite de l'autre soit l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide et celle de Racine, soit l'*Iphigénie en Tauride* du même poëte et celle de Gœthe, le mot imitation nous arrive instinctivement sur les lèvres, et notre esprit s'arrête involontairement à cette pensée que Racine et Gœthe ont imité le poëte grec, parce que l'un nous a intéressé de

nouveau au péril d'Iphigénie en Aulide et que l'autre nous a peint une seconde fois l'exil d'Iphigénie en Tauride. Y a-t-il cependant en réalité dans les pièces de Racine et de Gœthe les traces d'une imitation véritable, et cette qualification d'imitateurs, qui leur est si souvent appliquée, n'a-t-elle pas en réalité quelque chose d'impropre? Qu'ont-ils pris en définitive à la tragédie grecque? Une légende tombée dans le domaine public de la mythologie antique et l'idée d'accommoder une partie de cette légende aux exigences du genre dramatique. Je ne vois guère au delà une analogie bien notable, une ressemblance vraiment directe. L'Iphigénie de Racine n'est pas grecque, et l'Iphigénie de Gœthe est éminemment chrétienne. Le poëte français a répandu sur toute sa pièce un ton un peu uniforme d'élégante tendresse; le poëte allemand a donné à la sienne la continuité et le charme d'une sérénité tout idéale. Ce qui donc pourrait seulement chez eux rappeler Euripide et la Grèce, ce n'est que la matière première et informe de leur œuvre, le cadre de l'action, le nom de ses personnages, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus apparent, mais aussi de moins important. Tout le reste, ou, en d'autres termes, les sentiments et les pensées, appartient sans conteste à Racine et à Gœthe. Est-il donc bien juste de dire qu'ils ont imité? Ne serait-il pas au contraire plus naturel et plus vrai de dire qu'ils ont changé, refait, transformé? Quel autre rôle leur restait-il à prendre, en effet, du moment où ils n'entendaient point borner leur tâche à l'élégance d'un fidèle travail de traduction, sinon de chercher à appliquer à une fable ancienne un art nouveau et à renouveler par la psychologie une situation connue? Qu'on ne s'y laisse donc pas tromper. Dans tous les cas analogues à celui de Racine et de Gœthe, il y a bien moins imitation qu'émulation de poëte à poëte, car il ne suffit pas de lutter contre celui qu'on imite, il le faut encore vaincre. Et à supposer même que l'obligation de mieux faire ne soit

point implicitement imposée à toute tentative de ce genre, on ne saurait disconvenir du moins que l'obligation de faire autrement y est d'une rigueur absolue, et que tout écrivain qui emprunte un sujet déjà traité s'engage par cela même à un effort exceptionnel d'imagination et de perfectionnement.

Quelle est donc l'imitation véritable, et à quels signes caractéristiques la distinguer de cette apparente et fausse imitation? A mon sens, rien de plus aisé. L'imitateur réellement digne de ce nom, ce n'est point celui qui reprend une donnée à un autre, c'est celui qui prend à un autre son propre génie, sa méthode spéciale, son originalité d'artiste. C'est celui qui se refait l'esprit à l'image d'un esprit supérieur au sien, qui se déprend de lui-même pour s'incarner dans le grand homme qu'il admire et qu'il se propose de continuer. Il n'est nul besoin, je pense, de faire ressortir tout ce qu'a de général et d'essentiel la prétention seule d'une imitation de cette nature. Ici vraiment il s'agit de surprendre à sa source même, dans ses secrets les plus cachés, pour se l'assimiler ensuite, la puissance intellectuelle d'un homme qui sera le plus souvent un homme d'élite. Il s'agit de lui enlever le meilleur de lui-même, de lui dérober son tour d'esprit, son bagage d'idées, les habitudes de son style, tout ce qui le distingue des autres et l'a élevé au-dessus d'eux. Il s'agit en un mot de tirer d'un prédécesseur ou même d'un contemporain le parti que Holberg a su tirer de Molière. Le parallèle prolongé que nous avons fait de leur théâtre n'a jamais eu en effet pour but que de mettre en lumière cette double conclusion : autant Holberg est nouveau dans les sujets qu'il choisit, autant par la manière dont il les traite il semble ne plus être qu'un Molière *junior et minor* tout à la fois, raillant à la française des ridicules danois et se servant contre les sottises ou les torts de ses compatriotes d'une dialectique

comique inventée par un étranger. Il y a donc tout lieu de reconnaître en lui, et sans la moindre hésitation, un imitateur au premier chef, et de considérer son théâtre comme une sorte d'appendice du théâtre de Molière.

Je n'ai point évidemment ici à me prononcer sur le mérite absolu ou relatif de ces deux genres d'imitation. Je me contente de dire en passant que l'une à mes yeux a le tort de cantonner en quelque sorte la littérature dramatique dans un petit nombre d'époques historiques, ce qui va directement contre le besoin de nouveauté qui est le fond même de notre imagination, tandis que l'autre au contraire a le défaut d'exiger de l'imitateur un regrettable renoncement à l'originalité et à l'initiative. Mon seul dessein ici, c'est de rappeler à grands traits les détails par lesquels diffèrent nos deux poëtes, pour mettre ensuite en lumière les grands côtés par où ils se ressemblent.

Une lacune bien souvent sensible chez le poëte danois, quand on le compare à l'auteur de l'*École des femmes*, c'est le peu de nouveauté et surtout le peu d'intérêt des rôles de femmes dans son théâtre. Sans doute, il met souvent en scène des ménagères fort estimables et des mères de famille qui ont fort bien élevé leurs enfants, et ne s'entendent pas moins à bien gouverner leur maison, quand ce talent domestique ne s'étend pas aussi jusqu'à leur mari; sans doute aussi, nous trouvons dans presque toutes ses pièces Leonora en tête-à-tête avec Léandre. Je reconnais encore que Pernille postée aux côtés de Leonora y anime de sa verve insolente et judicieuse plus d'une scène heureuse; mais le bavardage, l'impertinence, le goût et l'abus de la domination conjugale, les projets de désobéissance à l'autorité paternelle, l'humeur querelleuse, le tempérament despotique ne sont point toute la femme, et il reste encore beaucoup à dire après cela pour épuiser la séduisante étude du cœur féminin. On chercherait donc fort en vain chez

Holberg ce qu'on rencontre toujours, même jusque dans les esquisses les moins achevées de Molière, je veux dire quelque jeune femme chez qui une grâce naturelle et la distinction de l'esprit relèvent et ornent les dons passagers de la jeunesse et de la beauté. Les délicatesses du sentiment, les tendresses exquises et fines de l'amour, les tourments de la jalousie dans une âme susceptible et loyale, le besoin et l'habitude de l'élégance morale, les enthousiasmes et les déceptions de la vingtième année, ce sont là des choses dont Holberg paraît soupçonner à peine l'existence. Les confidences que fait Leonora à son futur mari n'ont absolument rien qui s'élève au-dessus de la banalité la plus ordinaire. Ce ne sont que des phrases toutes faites. Il devient clair tout de suite qu'aucune Armande Béjart n'a fait le tourment de l'existence du poëte. On sent bien vite qu'il n'a pas plus de ressouvenirs d'amour que de ressentiments d'infidélité à placer dans ses pièces, et que ce n'est que par les récits des voyageurs qu'il sait quelque chose du pays de Tendre. Toutes ses comédies sont d'un poëte garçon. Il a même cherché une fois, par un vrai tour de force, à exclure absolument les femmes de la comédie. Cette pièce écrite sans rôles de femmes, le *Spectre de la maison*, est une imitation de la *Mostellaria*, où Plaute avait mêlé trois femmes à l'action. Certes, l'amour dans le théâtre latin est tout sensuel, mais au moins y suppose-t-il un vif besoin de sympathie mutuelle et y produit-il quelques scènes d'un intérêt véritable. On sent d'ailleurs parfois dans Plaute, et presque partout dans Térence, je ne sais quelle disposition au dévouement, un courant de générosité, un empressement d'humanité, qui témoigne encore aujourd'hui de la noblesse de leur âme. Il n'y a pas trace de tout cela chez l'auteur du *Ferblantier politique* et de la *Chambre de l'accouchée*, pas plus qu'il n'y a chez lui cette fleur d'élégance littéraire et de délicatesse morale dont Molière lui donnait un si

admirable exemple. Les gens de goût réserveront donc toujours leur suffrage pour un écrivain moins inaccessible à ces sentiments affectueux et à cette finesse qui semblent l'héritage naturel des femmes et que Gœthe appelait pour cette raison de ce mot abstrait, l'*éternel féminin*. Autant Molière, à certains moments, se rapproche par là de Shakspeare, autant au contraire par là il devient difficile de rapprocher Holberg de Molière.

Mais si Holberg n'a rien de cette tendresse d'âme qui possédait et qui inspirait Molière, il a, en revanche, de plus que lui tout le bagage d'un savant de profession, et l'étendue de ses connaissances compense un peu les torts de la sécheresse de son cœur. Son esprit est beaucoup plus cultivé que celui de Molière, et, s'il sait moins de ce qu'enseigne la vie, il sait en revanche mieux que Molière ce qu'on apprend dans les livres. J'accorde qu'il y a chez lui un peu trop de réminiscences d'érudit et d'allusions à l'antiquité, et que le professeur montre plus souvent qu'il ne serait convenable le bout de l'oreille derrière le poëte comique. Mais aussi, que de préoccupations profondes, que d'arrière-pensées d'un ordre tout nouveau je découvre jusque dans ses plus amusantes productions! L'érudition et la philosophie introduisent sans cesse dans le cadre élargi de ses comédies des questions de civilisation et de politique auxquelles Molière n'eût pas osé toucher. Holberg en un mot, et l'on s'en aperçoit bien vite, est un homme du dix-huitième siècle. Il n'y avait pas seulement du Molière, il y avait aussi beaucoup de Voltaire chez lui. Il suffit de voir au musée Thorwaldsen le buste qui nous le représente, les lèvres pincées et un sourire fin et moqueur répandu sur tout le visage, pour qu'aussitôt l'on songe au chef-d'œuvre si connu de Houdon. La grande nouveauté du rôle qu'il fait jouer dans la comédie aux idées philosophiques, c'est surtout qu'il les exprime sans détour, et qu'elles apparaissent la tête levée

là où elles s'étaient à peine jusqu'alors glissées furtivement sous le masque prudent de l'ironie. De temps en temps Holberg devient donc ce que ne fut jamais Molière, un véritable publiciste soutenant ouvertement une certaine polémique. Aussi son influence sur les mœurs publiques a-t-elle été plus immédiate que celle de Molière en France, et ce fut sa gloire d'extirper en un quart de siècle bien des préjugés et bien des pratiques sottes de ce petit pays auquel il avait apporté avec tant de succès le divertissement de la satire comique. Il est vrai que l'observateur chez lui fait souvent de grands sacrifices au moraliste. Les hommes ne sont plus guère entre ses mains que comme les différents termes d'une équation à résoudre. Gênés et contraints dans le développement de leur personnalité, ils ne deviennent que ce qu'on veut bien leur permettre de devenir. De là cette roideur des types que nous avons déjà regrettée. De là ces personnages un peu algébriques dont la parfaite docilité aux desseins de l'écrivain est si peu conforme à l'infinie mobilité de la nature humaine. De là ces intrigues toujours dirigées, à travers même l'étourdissante confusion des incidents les plus bouffons, vers la solution commandée par la morale la plus stricte. De là enfin ces dénoûments qui font presque inévitablement subir au personnage une secousse salutaire, sinon même une conversion instantanée. Pour Holberg, en somme, la vraie devise de l'art comique, c'est ce *Castigat ridendo*, dont on a si souvent abusé. *Ostendit ridendo*, voilà Molière. Il faut donc craindre que Holberg n'ait jamais, comme Molière, le privilége de provoquer la méditation des esprits sérieux qui croient que la vraie vertu ne va guère sans une expérience complète du monde, et que les dénoûments heureux quand même d'un théâtre de convention n'apprennent point aux âmes élevées à se tirer avec tout l'honneur qu'elles souhaiteraient des difficultés de la vie.

Mais en définitive, l'on peut dire à juste titre de ces différences qu'elles ne sont rien de plus qu'une inévitable conséquence de cette diversité naturelle et infinie de l'esprit humain qui fait que l'art d'imiter n'est jamais et ne peut jamais être que l'art d'approcher. On approche du génie des grands maîtres; on n'en retrouve jamais le véritable secret, on n'en redonne jamais l'illusion complète. Oublions donc un instant les nuances légères et les différences de mesure dont il importait de faire la part avant tout; et, après avoir montré en quoi nos deux poëtes se distinguent parfois l'un de l'autre, montrons-les maintenant réunis dans l'histoire générale de la comédie par l'originalité éclatante d'une inspiration commune et d'une influence tout à fait analogue.

Si l'on étudie la comédie d'après les éléments qui la composent, d'après les passions qui l'alimentent, il y a dans les littératures modernes deux grands courants de comédie qui ne s'étaient pas formés, c'est-à-dire divisés, dans le théâtre antique. La plus florissante encore aujourd'hui de ces deux branches d'un genre littéraire si fécond et si cultivé ne compte guère que trois ou quatre siècles. A ne consulter que la date de son origine, on pourrait l'appeler la comédie de la Renaissance. Mais pour peu qu'on consulte l'ordinaire sujet de ses aimables inventions, il faut la nommer la comédie de l'Amour. A partir du seizième siècle et pendant le dix-septième nous la trouvons partout, en Espagne, en Angleterre, où elle s'épanouit dans toute sa fleur, où elle atteint du premier coup à son plus haut degré de perfection ; en Italie, où elle vient très-tôt, mais assez mal ; en France, où elle vient très-tard, mais fort bien. Ce que dit, ce que déroule sous nos yeux cette comédie galante, comme Gœthe l'appelle en parlant de Calderon, c'est cette histoire éternellement vieille et éternellement jeune de deux cœurs qui se cherchent sous la douce influence

d'une passion naissante et malheureusement traversée, soit par un effet funeste de sa propre exagération, soit par l'inexorable égoïsme des intérêts d'autrui. Le thème qu'elle reprend sans jamais l'épuiser, c'est cette invincible contrainte de l'amour pur, ces troubles ingénus, cette folie de tendresse, cette prise de possession d'une autre âme, cette noble abdication de soi-même, qui marquent le moment de la crise décisive dans notre existence, puis aussi les dépits soudains, les mouvements de froideur, les alarmes vaines, les élans involontaires, les volontés de rompre, les retours de tendresse, tout ce cortége, en un mot, de défaillances momentanées qui sont comme la rançon du premier enchantement. C'est de cette douce défaite de deux âmes surprises par l'amour que les Italiens, les Anglais, les Espagnols, et enfin chez nous Marivaux, l'adorable et le dédaigné, le seul pourtant de nos poëtes comiques qui soit digne de faire pendant à Molière, tirent tout le fond et le charme de leur comédie.

Ce n'est point à dire cependant que l'amour soit seul à y figurer. En Espagne et en Angleterre notamment, l'amitié alterne avec l'amour; et, dans cette comédie chevaleresque, ni le désintéressement ni le dévouement n'ont de sexe. Dans la *Dama duende* de Calderon, de même que dans *Roméo et Juliette*, les amis ne montrent pas moins de loyauté et d'affection que n'en ont d'ordinaire les amants, et il y a telle pièce du théâtre espagnol où le sentiment de la fraternité s'élève jusqu'à l'héroïsme. Mais en définitive ce qui caractérise cette première espèce de comédie, plus moderne que l'autre et qu'on pourra appeler romantique, pour peu qu'on ait le goût de ces vieux termes d'école, c'est qu'il n'y entre que des sentiments purs et élevés, c'est qu'elle est faite tout entière avec le meilleur de l'âme humaine, c'est qu'elle nous arrache toujours de gré ou de force, par la noblesse des passions qu'elle exprime, à la

trivialité de nos préoccupations ordinaires. J'ajoute que la nature même de ces passions, dont l'amour est comme la source commune, restreint singulièrement chez elle les rôles habituellement attribués à l'âge mûr et à la vieillesse. Au premier plan, nous n'y apercevons en général que des jeunes gens, et ce n'est pas seulement par ses beaux côtés qu'elle peint le cœur humain, c'est aussi dans tout le feu de la jeunesse qu'elle l'observe.

On a déjà senti que ce n'est en aucune façon à cette école que se rattache par le choix de ses sujets la comédie de Molière et de Holberg. Molière à ce point de vue appartient encore à une école mixte. Je laisse une fois de plus de côté la comédie aristophanesque, parce que, comme je l'ai déjà dit bien des fois, la comédie politique est un genre trop distinct de la comédie de mœurs pour rentrer dans le cadre naturel de nos comparaisons. La comédie mixte dont je veux parler pour l'opposer à la comédie de l'amour pur, c'est celle dont Plaute et Térence nous ont laissé les plus anciens modèles, c'est celle où la peinture de l'amour s'allie et se combine avec la peinture du vice, et où, à côté des amants qui nous intéressent, nous tombons sur des gens ridicules qui nous font rire. Il y a sans doute plus de sentiments aimables et de scènes touchantes chez Térence, plus d'âpreté et de verve chez Plaute; mais le mélange n'en existe pas moins chez l'un et chez l'autre, quoique les proportions du mélange soient notablement différentes. C'est chez Plaute surtout que Molière me paraît avoir étudié pour la continuer cette tradition de la comédie classique qu'il devait tourner de plus en plus à la reproduction comique des infirmités morales de l'homme. Certes il est fort loin de bannir de son théâtre l'amour qui tenait une si large et si malheureuse place dans son âme, et que la vogue du goût et du théâtre espagnol chez nous l'eût en tout cas empêché d'exclure entièrement. Mais si séduisantes que soient toutes

ces scènes d'amour entre Éraste et Lucile, entre Alceste et Célimène, après tout, elles sont courtes et ne forment qu'un épisode dans la comédie. Elles en sont la grâce, non point la substance. L'inclination réciproque d'Angélique et de Cléante, de Valère et d'Élise ne sert qu'à fournir une exposition et un dénoûment. Ce qui de l'exposition au dénoûment remplit la pièce et l'anime, c'est la manie de la médecine ou la passion de l'avarice. Il faut donc même avouer que Molière est déjà bien près de dégager de la comédie complexe de Plaute une comédie tout à fait nouvelle, la comédie de nos défauts, où les bons sentiments de notre cœur seront aussi rares que les fleurs des champs cueillies par hasard dans une touffe d'herbes sauvages.

Il est visible qu'avec Holberg cette prépondérance définitive du ridicule sur l'amour croît encore, puisque l'amour est à peu près absolument rayé de son théâtre. Mais en revanche quelle exubérance de verve comique! Quel zèle pour livrer en pâture à notre dérision tous les travers possibles de la nature humaine! Ce n'est jamais ici la contagion salutaire du mieux que la comédie s'évertue à produire, ce n'est plus dans l'illusion d'un monde meilleur qu'elle prétend nous jeter, c'est des égarements les plus ordinaires de notre esprit qu'elle essaye de nous détourner. Non, certes, jamais Plaute lui-même n'avait accordé aux travers comiques de l'homme une place aussi large aux dépens de l'amour, et après Molière et Holberg, c'est à peine si Kotzebue lui-même dans son théâtre comique, où le grotesque cependant est si peu ménagé, s'est appliqué avec un dessein aussi arrêté et aussi visible à mettre à nu les misères cachées de l'incorrigible humanité.

Mais de quelque espèce de passions qu'elle s'alimente, que ce soit de l'amour qu'elle fasse naître l'intérêt, que ce soit du ridicule qu'elle fasse naître le rire, qu'elle peigne l'homme dans ces courts moments d'enthousiasme où il est

supérieur à lui-même, ou qu'elle cherche à le surprendre dans ces moments de faiblesse où il tombe au-dessous de la moyenne, la comédie peut encore se présenter à nous au moins sous deux formes très-différentes; car la manière dont on la conduit n'y est pas de moindre importance que la matière dont on la tire. Il y a en un mot, et ici je n'ai plus qu'à me servir d'expressions toutes faites, il y a la comédie d'intrigue et la comédie de caractère.

J'ai suffisamment insisté plus haut sur le point de savoir auquel des deux genres se peut et se doit rattacher la comédie antique. Nul doute pour moi que Plaute aussi bien que Térence n'aient surtout cherché à captiver et à retenir l'attention publique par les incidents imprévus et l'animation extérieure de leurs comédies. Seulement leur art, qui n'avait pas affaire à la curiosité un peu blasée des modernes, et à des esprits trop prompts quelquefois à devancer le cours naturel des choses, n'était encore ni bien hardi ni bien expérimenté. C'est avec la Renaissance et en Italie que nous voyons surtout se développer dans la comédie la part de l'inattendu et la science des complications. Dès le seizième siècle, Machiavel, Larivey font des comédies dont le principal, sinon l'unique intérêt est l'anecdote plus ou moins plaisante qui sert de point de départ à l'invention comique. Les personnages sont déjà entre leurs mains comme les différentes pièces d'un échiquier qu'il s'agit de faire manœuvrer chacune conformément à la loi de son mouvement particulier. De scène en scène les obstacles se multiplient, les péripéties s'accumulent. Avec Shakspeare, avec Calderon, cette confusion redouble, et la comédie n'est plus bientôt qu'un écheveau de passions emmêlées et d'aventures inextricables. Tout semble concerté pour entretenir dans l'ouvrage le plus charmant désordre, et le hasard n'y trouve jamais la porte fermée pour y faire rentrer l'imprévu. Nous ne voyons plus dans cette comédie anglaise ou espa-

gnole les passions suivre leur cours simple dans l'isolement du tête-à-tête. Ce sont des groupes d'amants à la fois qu'on amène sous nos yeux, et c'est au-dessus d'un essaim léger de cœurs jeunes et pleins de tendresse que le poëte tient suspendue cette puissance mystérieuse de l'inconstance, destinée tantôt à rapprocher, tantôt à éloigner les uns des autres, par un double courant de sympathie et d'antipathie, ceux-là mêmes qui semblaient éloignés pour toujours ou rapprochés à jamais. L'héritier de cet art piquant en France, c'est Marivaux, et Marivaux, par son habileté à enchevêtrer les passions et à en combiner le jeu entre diverses personnes, peut soutenir la comparaison même avec les chefs-d'œuvre du théâtre de l'Espagne. Toutefois, si l'on veut bien me permettre une fois de sortir du passé pour toucher au présent, l'écrivain comique dont le nom se rattache le plus directement dans notre littérature à la comédie d'intrigue, ce n'est pas Marivaux, c'est évidemment M. Scribe. M. Scribe, en renouvelant entièrement la comédie d'intrigue, et en y poussant jusqu'à ses dernières limites l'art des combinaisons les plus savantes, en a fait désormais un genre nouveau et une invention française, pour laquelle l'Europe entière semble à peine un théâtre assez vaste depuis un demi-siècle.

Au contraire, la comédie de caractère, ce genre rival de la comédie d'intrigue, est, à part une brillante et unique tentative de Corneille, la grande découverte et le domaine propre de Molière. Nul avant lui ne s'était fait une habitude, une loi d'isoler sur le premier plan d'une pièce un travers plus ou moins bouffon, et de l'exposer durant un, trois ou cinq actes à une succession d'accidents et de vexations destinés à produire, au milieu de nos rires, soit sa confusion, soit sa correction. Or, quoi de plus arbitraire au fond qu'une telle conception? Est-il naturel, est-il même possible qu'un personnage ridicule empiète ainsi fatalement

sur l'activité et l'indépendance de tous ceux qui l'entourent? Ne savons-nous pas au contraire, par nos souvenirs personnels, qu'un vice, surtout quand il nous fait rire par surcroît, après nous avoir donné le droit de le détester, bien loin de mettre un homme en possession d'un rôle exceptionnel dans le monde ou dans sa famille, a pour ordinaire et logique conséquence de le réduire à l'insignifiance? Avouons même que si ce genre de comédie peut passer pour plus élevé que l'autre, en ce sens qu'il nous est loisible d'y prendre une honorable aversion pour le vice en général, il s'en faut qu'il réponde aux conditions véritables de l'art. J'incline fort à penser, quant à moi, que la comédie définitive, la comédie parfaite sera celle où les situations recevront une importance à peu près égale à celle des caractères et où l'intérêt psychologique fera équilibre à l'agrément de l'intrigue. Mais c'est précisément parce que la comédie de Molière repose en grande partie sur une convention, sur une idée très-discutable et éminemment neuve, que Holberg, qui n'a fait que reprendre et forcer ce système comique, me paraît trahir de la manière la plus nette l'origine subite de son talent. Un grand penchant vers la satire, un fonds inépuisable de gaieté ne suffisent pas pour faire un auteur comique, et l'on ne saurait dire que le désir de rire des folies humaines contienne virtuellement le germe de la comédie de caractère. Il s'est écoulé près de deux mille ans avant que quelqu'un de génie eût la pensée de transformer Euclion en Harpagon, et de faire d'une pièce où il se trouvait un avare une pièce consacrée à l'étude de l'avarice. Il est permis après cela de supposer que si Molière n'eût point fait il y a deux siècles le *Bourgeois gentilhomme* et le *Malade imaginaire*, le public de Copenhague n'eût point applaudi non plus il y a un siècle et demi le *Ferblantier politique* ou l'*Oisif affairé*.

A ces deux grandes ressemblances générales qui portent

sur le fond et sur la forme de la comédie, il faut en ajouter une dernière qui n'est pas moins considérable et qui provient de la portée morale et sociale de cette comédie. Non-seulement Holberg et Molière ont entendu et pratiqué de la même façon l'art de faire rire les honnêtes gens au théâtre, mais ils les ont encore fait rire à peu près des mêmes personnes et des mêmes choses dans une intention commune d'amendement et d'amélioration. Pour tout dire, l'influence exercée par leur œuvre dramatique a été une influence libérale.

Il me semble déjà entendre exprimer le sentiment ou plutôt l'objection que la comédie ne saurait se dispenser d'être libérale, et qu'elle l'a toujours été. Un pareil sentiment est tout naturel en France où nous ne pouvons parler de comédie sans songer à Molière. Mais un seul coup d'œil jeté sur la destinée et l'ordinaire tendance de la comédie à l'étranger suffira bien vite pour nous désabuser sur ce point. Il se peut d'abord que le théâtre comique n'affiche ni même ne déguise sous l'innocuité de ses fictions aucun dessein de réformes, quelles qu'elles soient, et à Rome nous avons un frappant exemple de deux poëtes qui n'ont jamais conçu l'ambition de jeter le poids de leurs conceptions divertissantes dans la balance de l'histoire nationale. Plaute, pas plus que Térence, ne songe à donner à son siècle une impulsion philosophique et morale, et le vieux Nævius avait appris à ses dépens que l'aristocratie de Rome et le Sénat étaient bien aises de se réserver le droit exclusif de mettre les questions à l'ordre du jour. Toutefois ce serait faire tort à la comédie que de révoquer en doute la puissance ordinaire de son action sur les institutions et sur les mœurs. Le plus souvent elle est l'arme d'un parti, et j'ajouterai, l'une de ses armes les plus terribles. Mais ce parti du côté duquel la comédie se range est bien rarement le parti de l'avenir, et un penchant naturel la fait presque

toujours tomber entre les mains de ceux qui regrettent le passé ou s'attachent fortement au présent. D'un côté il importe avant tout au poëte de réussir devant la multitude, de séduire une foule rassemblée et quelquefois peu éclairée. Or, le meilleur moyen de lui plaire, n'est-ce pas justement de flatter ces opinions de l'heure présente qui ne sont bien souvent que des préjugés, et que les plus hardis cependant s'effrayeraient parfois de contredire ? Mais ce n'est là encore que la moindre raison de la pression subie, en général, par le poëte comique. Ce qui l'entraîne bien plus fatalement dans les rangs du parti réactionnaire, c'est la surveillance de l'autorité établie. Ce n'est pas assez qu'il ait à craindre d'inquiéter l'esprit d'une foule facile à émouvoir par l'idée seule d'une rénovation quelconque. Il lui faut encore compter avec les représentants et les défenseurs de l'établissement social qu'il pourrait être tenté de critiquer, et il n'y a guère d'apparence que ces puissances du jour permettent aux gens qui ont de l'esprit d'en avoir, si ce n'est aux dépens de leurs adversaires.

Voilà sans doute pourquoi il est si rarement arrivé à un poëte comique de défendre les droits de l'avenir contre les habitudes du passé, et ce qui s'efforce d'être contre ce qui a longtemps été. Dans ces âpres pamphlets où Aristophane remuait avec son inimitable génie toutes les passions politiques d'Athènes, je ne puis voir qu'une polémique violente, que le suprême effort de l'aristocratie athénienne pour ressaisir la direction des affaires publiques et triompher de l'esprit nouveau, de la philosophie socratique. Il y a des moments où la comédie espagnole ressemble à s'y méprendre à une institution officielle et royale. La grandeur de Dieu, la grandeur du Roi, voilà le double sentiment qui plane sur la pièce, l'impression qu'emportera infailliblement le spectateur. Au dix-huitième siècle, chez nous, n'est-ce pas encore un spectacle étrange que de voir l'école

philosophique, si faiblement combattue par la plupart des théologiens, criblée au contraire d'épigrammes incessantes sur le théâtre, Palissot raillant grossièrement J. J. Rousseau, et un Destouches, un Gresset protestant par la malignité de leurs allusions satiriques contre les prétentions à la mode et l'habitude de mal parler des choses saintes? Je ne veux point toucher ici aux choses contemporaines. Il ne me serait pourtant pas bien difficile de trouver dans de récents souvenirs un *væ victis* en cinq actes. Seulement les vaincus en 1862 s'appellent d'un nom beaucoup moins respectueux. Par bonheur, ce nom-là n'est encore qu'à demi français.

Ce n'était donc nullement l'une des conditions essentielles de leur art et la tradition d'une ancienne alliance entre la comédie et l'idée de progrès qui désignaient à l'avance à Holberg et à Molière le parti au service duquel ils devaient se mettre. Aussi est-ce à mes yeux un trait tout à fait caractéristique que l'inspiration vraiment libérale de la plupart de leurs pièces et le désir de sage nouveauté qui s'y fait sentir. Deux principes surtout me paraissent résumer à merveille toutes leurs velléités de réformes morales et publiques : d'un côté, la haine de toute routine, de l'autre, la crainte de tout excès. La routine, voilà vraiment le grand ennemi de Molière et de Holberg! C'est la routine que Molière attaque, quand il demande qu'on ne tienne point l'esprit des femmes dans les ténèbres de l'ignorance, quand il raille la médecine ridicule des médecins de son temps, quand il nous montre que la noblesse du sang n'est rien sans la noblesse du cœur, quand il perce à jour les fausses élégances d'un langage convenu, quand il nous fait sentir que l'autorité absolue d'un père égoïste n'a pour correctif que la désobéissance et quelquefois le manque de respect des enfants, quand il fait poursuivre par des apothicaires un gentilhomme grotesque en qui se personnifie l'esprit ar-

riéré de la province, quand il se risque enfin à enfermer un vieillard dans un sac pour le faire bâtonner par un fourbe. C'est de même la routine qu'attaque le poëte danois dans la personne de ces sorciers, de ces jurisconsultes, de ces capitaines poltrons, de ces comédiens allemands, de ces rustres campagnards, de ces pédants bourrés de scolastique et d'orgueil qui affluent dans son théâtre. La seule différence entre lui et Molière, c'est que, écrivant pour un peuple grossier et fort attardé encore, il s'évertue surtout à faire la lumière dans les ténèbres et à éclairer les esprits plutôt qu'à épurer les mœurs, tandis que l'effort principal de Molière se porte et se concentre contre la tyrannie domestique implantée dans nos vieilles mœurs par des souvenirs trop vivaces du droit romain. Molière a, chez nous, travaillé l'un des premiers à faire accepter le principe de la liberté de la personne. Holberg, dans son pays, a surtout contribué à civiliser la barbarie des anciens temps.

Ce qu'ils poursuivent et recommandent encore partout, c'est l'alliance si difficile de l'esprit de progrès et de l'esprit de modération. S'ils s'efforcent de pousser le monde en avant, ils entendent du moins que ce mouvement soit toujours mesuré. Jamais rien d'extrême, c'est là pour eux le dernier mot et comme le résumé de la sagesse humaine. Le *in medio virtus*, le *ne quid nimis*, sont des sentences que Holberg emprunte plus d'une fois à Horace et à Térence pour les mettre dans la bouche de ses personnages. Il serait intéressant de placer en regard de la pensée de Molière, sur certaines questions légales ou morales, la pensée de Holberg, de voir ce qu'ils croient en fait de miracles ou ce qu'ils disent à propos de la noblesse. Qu'il nous suffise d'avoir constaté que le juste milieu est l'opinion ordinaire derrière laquelle ils se retranchent toujours, après une discussion plus ou moins animée, et que rien ne leur semble plus éloigné de la vérité que ce qui est violent et excessif. Il n'est

pas impossible que Holberg place quelquefois un peu moins loin que Molière dans le sens libéral ce juste milieu qu'il présente à son public comme la souveraine expression de la sagesse et la formule même du bien. Mais ce n'est là qu'une nuance de détail. Ce qui reste de certain, c'est que Holberg, de même que Molière, a été l'adversaire irréconciliable de toutes les exagérations, et que le Danemark doit à l'un ce que la France doit à l'autre, j'entends un adoucissement considérable des mœurs et bien des lumières sur certains points. Tous les deux ont tendu la main à leur génération pour l'élever au-dessus d'elle-même, au-dessus de l'empirisme des coutumes et des idées, et il y aurait quelque ingratitude de la part d'une postérité plus éclairée et plus polie à ne pas leur savoir gré de cette heureuse et exceptionnelle influence de leur théâtre sur la civilisation nationale.

II. J'ose espérer que ce coup d'œil jeté en arrière sur l'ensemble d'une démonstration un peu prolixe, en fixera bien le sens véritable. Je voudrais dire à présent quelles ont été tout d'abord en Danemark les conséquences directes de cette imitation de Holberg, et rechercher ensuite si l'influence de Molière, cachée sous le nom de Holberg, n'aurait pas dépassé les limites du monde scandinave pour éveiller chez d'autres peuples l'instinct de la comédie. Cette question touche de trop près à mon sujet pour que je la puisse ou la veuille entièrement négliger. Il nous importe de savoir tout ce qu'a pu produire à son tour, sous cette forme, et dans cet état de mélange, le génie de notre grand poëte comique.

Avouons-le tout de suite. L'œuvre de Holberg est restée en Danemark une œuvre à peu près isolée, sans conséquences immédiates. C'est encore un trait commun de plus avec son maître. Rien ne lui a survécu que son propre théâtre. Durant tout cet interrègne un peu vide qui occupe l'histoire littéraire du Danemark jusqu'à Öhlenschlaeger,

le chef de l'école romantique et le représentant de l'influence germanique dans son pays, le théâtre danois s'enrichit bien çà et là d'une comédie nouvelle ; mais le nombre de ces essais comiques n'est pas considérable. M. Rahbek cite Wivet, l'auteur d'une comédie de caractère, le *Vaniteux*[1], jouée en 1748 à Aalborg, comme un disciple immédiat de Holberg. Mais déjà Ewald et Vessel, qui furent à peu près les seuls à enrichir, pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, le répertoire de la comédie danoise, sont bien loin de Holberg. La tradition de Molière et le goût même de la haute comédie n'avaient en réalité duré que ce qu'avait duré elle-même l'existence du fondateur du théâtre national. C'est la condition ordinaire de toute littérature d'importation de n'avoir qu'un éclat éphémère, parce qu'il est artificiel. Il n'y a que ce qui vient du peuple qui puisse vivre parmi le peuple.

L'illustration momentanée que le théâtre de Copenhague avait due à la fécondité comique de Holberg passa donc fort vite, mais ce qui ne devait point passer, ce qui au contraire devait d'année en année et de contrée en contrée gagner et se répandre, c'était tout ce répertoire comique écrit par Holberg d'après les leçons de Molière. Il est difficile de se faire une idée exacte de la popularité mêlée d'étonnement qui accueillit alors dans toutes les parties du monde scandinave ces œuvres d'une verve si franche et si saine. Il semblait que la stérilité littéraire dont les peuples septentrionaux étaient frappés au milieu même de la renaissance des lettres en Europe était enfin conjurée, grâce à l'initiative de Holberg. Aujourd'hui encore la réputation de Holberg est telle dans tous les pays de langue danoise (et il n'y faut point oublier la Norvége), qu'elle n'a vraiment à y redouter la gloire d'aucun nom. Le vieil Holberg, de l'Eider jus-

1. Den Forfængelige.

qu'aux environs du cap Nord, est aussi lu et aussi connu que le vieux Will peut l'être outre Manche et au delà du Rhin. Toute la fierté littéraire du Danemark repose sur son théâtre et sur les œuvres poétiques d'Öhlenschlæger. Ce théâtre est à la fois le livre que les pères sont obligés de retirer des mains des enfants trop précoces, et celui que les maîtres font expliquer à leurs élèves dans les écoles. A la *Domschule* de la petite ville de Sleswig, *Jacob de Tyboe* et *Jean de France* figuraient sur le programme scolaire de l'année 1861-1862. Öhlenschlæger nous raconte qu'à l'âge où il lisait *Robinson Crusoé* pour la première fois, il savait déjà par cœur plusieurs comédies de Holberg et s'amusait à les jouer avec de jeunes camarades. Un voyageur français passait, il y a une vingtaine d'années, par la petite île de Tromsö, en se dirigeant vers le cap Nord : il y avait dans la ville (ce serait sans doute un village modeste pour nous) un théâtre de société où l'on s'amusait à jouer Holberg. Qu'on se figure d'après cela la vogue de ses œuvres à l'époque où au mérite d'être très-comiques elles ajoutaient l'avantage d'être tout à fait nouvelles. Il ne faut donc point hésiter à attribuer en partie à l'éclatant succès de Holberg le triomphe durable et définitif de l'influence française dans le Nord pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle. Pour cinquante ans il ajourna en Danemark et en Suède l'avénement de l'influence allemande.

Un autre résultat moins considérable et aussi moins immédiat de l'importation de Holberg, ce fut de nouer entre le théâtre français et le théâtre danois une solidarité qui dans notre siècle devait pour la seconde fois porter ses fruits. Il n'y a personne en Danemark qui ne confesse aujourd'hui de la meilleure grâce du monde que c'est à l'imitation discrète d'un nouveau genre comique, d'origine toute française, que le théâtre danois doit son réveil et son rajeunissement. A la grande comédie importée par

Holberg, M. Heiberg, le fils d'un écrivain danois qui avait occupé une assez haute position officielle en France pendant l'époque impériale, et qui a beaucoup écrit dans quelques-uns de nos recueils littéraires de la Restauration, eut l'heureuse idée de substituer ces petites et vives peintures de mœurs locales que nous désignons du nom de vaudevilles. Ce fut le 28 novembre 1825 que le premier essai de vaudeville national, *le Roi Salomon et George le chapelier*, fut représenté sur la scène danoise. A partir de ce moment la mine ouverte par M. Heiberg fils est constamment restée en cours d'exploitation, et le génie comique de la France, adapté pour la seconde fois aux mœurs danoises, a retrouvé son vieil empire en Danemark. Nous avons donc donné à deux reprises à ce petit et intéressant royaume, devenu spontanément l'une de nos colonies intellectuelles, le goût de la comédie et l'art d'y réussir. Cela vaut mieux que d'avoir bombardé sa capitale par une lâche surprise ou de travailler depuis un demi-siècle *per fas et nefas* à son démembrement.

Toutefois l'exemple de Holberg, si stérile qu'il fût resté en Danemark, ne devait point être un exemple perdu. On ne fait pas subitement sortir du néant la nouveauté d'un théâtre régulier et national, sans que les peuples voisins ne jettent un regard d'attention plus ou moins mêlée d'envie sur une merveille aussi inattendue. Les succès de la comédie à Copenhague provoquèrent pendant tout le dix-huitième siècle la curiosité et l'émulation de l'Allemagne, en quête d'un théâtre et des moyens de le fonder. Les œuvres et le génie de Holberg, après avoir comme ébloui un instant son pays, allèrent s'abattre et se répandre sur l'Allemagne entière. C'est de ces nouveaux triomphes de Holberg et de ce contre-coup indirect de l'influence de Molière que je voudrais encore dire quelques mots.

J'ai déjà parlé plus haut du groupe d'écrivains réunis

à Leipzig de 1720 à 1760 autour de Gottsched et dont l'ambition hautement avouée était de donner enfin à l'Allemagne cette gloire littéraire et surtout ce théâtre dont le plus parfait modèle semblait alors se trouver en France. Par malheur le talent des jeunes réformateurs ne répondait pas tout à fait à l'intrépidité de leur zèle, et, déjà éclairée un peu par les leçons de l'expérience, l'école commençait à se rabattre sur Destouches, par désespoir d'atteindre jamais à Molière, lorsque tout à coup les premières pièces de Holberg arrivèrent à Leipzig. Le succès en fut aussi grand que rapide. Il est fort probable qu'Élias Schlegel, qui en 1742, après une existence fort longtemps errante, avait été nommé secrétaire de légation à Copenhague, où il s'était lié d'amitié avec Holberg, dut recommander plus que personne à ses anciens amis de Leipzig la gloire naissante et le système d'imitation du poëte danois. Une intéressante préface écrite par lui après l'avénement de Frédéric V, et à laquelle j'ai fait allusion, nous met au courant des utiles réflexions que lui avait fait faire le succès populaire et durable de la comédie danoise. Le fond de sa pensée, c'est que l'Allemagne, elle aussi, aura un théâtre original le jour où elle marchera dans la voie ouverte par Holberg. Avertissement fort sage et qui ne fut point perdu. Quand nous voyons Lessing dès ses débuts inviter ses amis à l'étude de Holberg, quand nous voyons plus tard Lœwen, directeur de théâtre et poëte alors fort connu, vanter le théâtre de Copenhague comme l'un des mieux organisés pour la culture littéraire du public, cela prouve que les idées d'Élias Schlegel avaient fait leur chemin.

Holberg avait encore fait bien plus rapidement le sien dans toute l'Allemagne. Lorsque Gottsched, vers 1740, s'occupa de préparer la publication de cette célèbre collection de chefs-d'œuvre dramatiques, moitié indigènes et moitié étrangers, qui a reçu le nom de *Schaubuehne*, il chargea un

professeur d'Altona, Detharding, déjà lié avec Holberg, de traduire trois de ses pièces pour le recueil futur. Nous possédons même une lettre de Detharding datée de Rostock du 20 septembre 1741, dans laquelle Holberg fait remercier Gottsched de l'honneur qu'il lui doit d'avoir été présenté par ses soins au public allemand. Il prend de plus la liberté de signaler à son attention pour l'avenir celle qu'il croit la meilleure de ses pièces, l'*Oisif affairé.* Holberg, au reste, ne cessa jamais d'occuper le cercle de Gottsched. Mme Gottsched, nous raconte elle-même dans une lettre datée du 27 juillet 1754, que ce fut chez elle et sur sa table qu'en passant par Leipzig, pour se rendre à Vienne, le conseiller de Bar écrivit en français cette épigramme sur Holberg, épigramme fort colportée depuis, et qui ne fait que mêler à la plus flatteuse des comparaisons une restriction assez piquante relative au récent anoblissement du poëte :

Philosophe moqueur, comique atrabilaire,
Il mord et divertit tour à tour le prochain.
Des Danois cependant il serait le Molière,
S'il n'en était pas le Jourdain.

Il faut bien que nous le reconnaissions, Molière étudié à travers Holberg ne fit pas faire à l'Allemagne plus de chefs-d'œuvre comiques qu'il ne lui en avait inspiré avant et sans Holberg. Il y eut un redoublement d'efforts, mais rien de plus que d'honorables efforts. Néanmoins, il convient de signaler ici deux heureuses leçons que l'étude de Holberg donna à cette pleïade de Leipzig à la recherche de la comédie. Jusque-là, ce qu'à Leipzig, comme ailleurs, on avait offert du théâtre de Molière au public allemand, ç'avait été surtout le grand répertoire, le *Tartuffe*, le *Misanthrope*. L'exemple de Holberg apprit à moins dédaigner désormais le petit Molière, le Molière du peuple,

c'est-à-dire ses pièces d'un accent plus trivial et d'une verve plus franche. Ce n'était point en effet par l'élégance soutenue d'un beau langage ou par les délicatesses du sens moral le plus élevé qu'on pouvait espérer d'intéresser tout de suite à la réforme projetée la masse des spectateurs. C'est ce qu'avait fort bien senti Holberg, en empruntant beaucoup plus à Molière ce qui chez lui fait rire que ce qui fait rêver. C'est également ce que paraît avoir compris mieux que personne un étudiant, Christian Krueger, l'auteur d'une pièce violente et grossière, les *Prêtres de campagne*, qui lui attira une persécution en règle. Mais le vrai trait de lumière que la jeune Allemagne du temps dut à la comédie danoise, ce fut la conviction tardive de l'absolue nécessité de naturaliser tout en imitant, c'est-à-dire de n'appliquer jamais un art étranger qu'aux mœurs nationales. L'usage voulait effectivement qu'on conservât en allemand jusqu'au nom des personnages français, et c'étaient toujours des Français que les Allemands s'accoutumaient à voir sur le théâtre. Nul écrivain, plus que Holberg, n'était propre à faire comprendre aux poëtes naissants de l'Allemagne leur erreur en ce point, car nul plus que lui n'était éminemment national. On se mit donc à Leipzig à jeter les yeux autour de soi pour y chercher des ridicules indigènes. Mme Gottsched, dans sa *Hausfranzœsin*, donna l'un des premiers exemples de cette transposition, et, si je puis dire ainsi, de ce rentoilage d'une comédie déjà faite. Avec Gellert, il n'y eut plus d'écart à cette règle, et la comédie entra, pour ne plus en sortir, dans la vie de famille et dans la bourgeoisie allemande.

Ce ne fut là cependant que le premier service rendu par Holberg à l'influence de son maître en Allemagne. Ce ne devait pas être le plus considérable. Un moment allait venir où le génie de Molière, par la même voie d'une imitation de seconde main, devait aider l'Allemagne à trouver

enfin cette comédie qu'elle avait si longtemps cherchée. On ne saurait trop admirer ici les caprices du hasard. Ce fut précisément alors que Molière semblait irrévocablement banni de l'Allemagne par les jalouses défiances et l'effort unanime d'indépendance des écoles littéraires, qu'il y devint plus influent et surtout beaucoup plus utile qu'il n'y avait jamais été. Or, pour déjouer ainsi toutes les précautions du patriotisme de l'Allemagne, il avait fallu un intermédiaire : cet intermédiaire avait été tout naturellement Holberg. Pendant toute la fin du dernier siècle, le génie comique de Molière sous le nom de Holberg, et un peu aussi sous celui de Goldoni, tournant l'Allemagne par le Danemark et par l'Italie, réussit à y maintenir l'autorité de ses exemples et la gloire de son art. Mais il importe, pour bien comprendre toute la réalité de cette influence au second degré, qu'on puisse se faire une idée de la popularité vraiment inouïe dont Holberg ne cessa de jouir dans l'Allemagne entière pendant tout le dix-huitième siècle.

Lorsqu'on songe au peu de relations qui existent aujourd'hui entre le Danemark et l'Allemagne, on a quelque peine à concevoir l'activité des rapports et des échanges de toute nature qui reliaient il y a un siècle la race scandinave et la race germanique, avant que les passions politiques n'eussent tracé entre elles une ligne de démarcation infranchissable. Plus éloigné que l'Allemagne de la France, c'est-à-dire du foyer de toute lumière et de la source de toute civilisation, le Danemark, sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV, était un satellite de l'Allemagne pour la même raison et de la même manière que l'Allemagne était un satellite de la France. Un Allemand en Danemark, c'était, à peu de chose près, ce qu'un Français était lui-même en Allemagne, j'entends un représentant du progrès, un modèle d'urbanité, un agent d'importation littéraire et morale.

L'Allemagne envoya donc longtemps par delà le Belt les recettes de l'élégance et de la politesse française.

La cour de Copenhague notamment se faisait comme une sorte de devoir royal d'attirer en Séeland le plus possible des hommes de mérite méconnus par les petits princes de leur pays. Ce fut ainsi que Klopstock, pensionné par trois rois du Danemark, écrivit à Copenhague six chants de la Messiade, et l'on a calculé que ce poëme n'avait pas coûté aux finances publiques moins de vingt et un mille rixdalers[1]. Schiller fut redevable au duc d'Augustenburg des plus précieux encouragements, à l'un des moments les plus critiques de sa difficile carrière, et plusieurs de ses manuscrits, envoyés tout d'abord par déférence à ses protecteurs danois, firent connaître deux ou trois de ses chefs-d'œuvre en Danemark plus tôt qu'en Allemagne. Mlle de Stolberg, fixée à Copenhague avec ses frères, était en correspondance intime avec Gœthe. Claudius, le messager de Wandsbeck, vécut en partie de la munificence de la royauté danoise. Basedow fut nommé professeur à Sorö, et, plus tard, reçut une pension de huit cents rixdalers par an. Sander, l'un de ses collaborateurs, resta chez le comte de Reventlow. Wernike, homme d'esprit et homme du monde, fut appelé à Copenhague pour entrer dans la diplomatie danoise. Fichte fit également un séjour en Séeland. Des naturalistes tels que OEder et Kratzenstein, des compositeurs, tels que Reinhard Kaiser, allèrent à leur tour porter la science de la nature et la science de la musique dans la capitale de ce petit royaume si hospitalier au talent. C'est surtout par Hambourg que Copenhague se maintenait ainsi en contact perpétuel avec le saint Empire. Struensée avait été, avant de venir faire la fortune qu'on sait en Danemark, médecin de la ville

1. Environ soixante mille francs. C'est le prix de deux feux d'artifice.

d'Altona, aux portes de Hambourg. Ce ne serait pas, à beaucoup près, le seul homme d'État d'origine allemande qu'on retrouverait alors à Copenhague, en possession des plus hauts postes de la monarchie danoise. Les maisons de Cassel, de Mecklembourg, de Brandebourg-Kulmbach fournirent à cette époque plusieurs reines au Danemark, et tel était l'engouement qu'on avait alors à Copenhague pour tout ce qui venait d'Allemagne, qu'un certain Eckenberg, directeur et premier sujet d'une troupe de danseurs de corde, reçut, en 1734, des lettres de noblesse.

Naturellement aussi, le mouvement des hommes et des idées n'était pas moins actif en sens inverse, et tandis que la libéralité danoise attirait tant d'Allemands en Danemark, un courant de curiosité entraînait du côté de l'Allemagne la plupart des Danois de quelque importance ou de quelque ambition. Il n'y a guère, en Danemark, un homme considérable de cette génération qui n'ait consacré une année ou deux de sa jeunesse à voyager à travers l'Allemagne. Ewald fut tambour, et même déserteur, pendant la guerre de sept ans. Steffens, qui rapporta le romantisme dans sa patrie, passa un an dans la délicieuse vallée de Tharandt, aux portes de Dresde. Rahbek, s'il ne se maria pas comme Steffens en Allemagne, y vécut du moins assez longtemps dans l'intimité de Lessing et de Schrœder. Il suffit de lire quelques pages de l'autobiographie d'Öhlenschlaeger, pour juger du nombre d'Allemands et de Danois, qui, par leurs voyages et leurs causeries, travaillèrent tous plus ou moins à mettre les œuvres et le génie de Holberg en circulation dans toute l'étendue de l'Allemagne.

Le fait est que, vers la fin du dix-huitième siècle, Holberg y était devenu ce que Shakspeare est devenu depuis, l'une des gloires adoptives de la littérature nationale. Lorsqu'un

directeur était aux abois, il affichait une pièce ou deux de son répertoire, et, comme par enchantement, la foule reprenait le chemin du théâtre. Deux vers de Hagedorn, qui consacraient cette souveraineté comique, firent alors avec la comédie danoise le tour de l'Allemagne. Un biographe du grand Schrœder, M. Meyer, nous a transmis à cet égard quelques chiffres précieux. Dans le courant seulement du mois de février 1743, Holberg occupa jusqu'à quinze fois la scène de Hambourg. En 1760, Schroeder l'apporta avec lui de Bâle jusqu'à Strasbourg. Ce fut sans doute la première fois que Holberg était joué, sinon en français, du moins en France. Au delà du Rhin, on le jouait également dans les écoles, dans les cours. La grossièreté de sa verve n'effrayait plus personne. A Annaberg, dès 1741, un maître d'école avait fait représenter par ses élèves *Jean de France*. A Celle, en 1773, on essaya de Holberg pour arracher, s'il se pouvait encore, la contrainte d'un dernier sourire à l'infortunée reine Caroline-Mathilde. L'avénement seul d'une génération littéraire d'un goût plus sévère put mettre un terme à cette sorte d'enthousiasme. A dater de cette grande période de la littérature germanique, qu'on est convenu de désigner à l'aide des deux substantifs *Sturm* et *Drang*, Holberg vit décroître de jour en jour sa vogue en Allemagne, et il ne fallut plus tard rien moins que la bonne volonté de Gœthe, qui fit jouer une de ses pièces sur le théâtre même de Weimar, puis la réhabilitation très-ardente de Tieck, qui protesta avec une grande vivacité contre le dédain, où peu à peu l'on avait laissé tomber cette vieille réputation populaire, pour relever la gloire compromise du poëte danois. Mais nous n'avons point ici à nous inquiéter de ce que Holberg était devenu en Allemagne au début de ce siècle. Qu'il nous suffise de bien constater qu'à l'époque où Iffland et Kotzebue étaient encore des écoliers, c'était à peine si Molière lui-même disputait à Holberg, de

Vienne à Hambourg, le privilége de divertir au théâtre la foule des grandes villes.

Il est tout naturel que l'on soit disposé, après cela, à reporter sur Holberg et par conséquent sur Molière, qui se tient ici discrètement derrière son habile et glorieux élève, une partie du génie comique que, par une rare exception, on rencontre dans la littérature allemande à cette époque de son histoire. Qu'on n'oublie pas combien les destinées de la comédie sont humbles dans les annales littéraires de la race germanique. Au moyen âge il faut que ce soit la France qui donne à l'Allemagne la première idée d'égayer la gravité de ses pieuses représentations, et fournisse à ses mystères leurs premiers diables, leurs premiers bouffons[1]. Hans Sachs assurément a trouvé plus d'une fois la gaieté dans l'exactitude minutieuse d'une réalité triviale. Mais en somme, s'il a le génie de l'observation, il ne paraît point prétendre au génie de la comédie. Aujourd'hui même, à côté des grands poëtes qui, chez nos voisins, ont élevé le théâtre sérieux jusqu'à la hauteur d'une institution et d'une école de morale publique, il est impossible de ne pas être frappé de l'infériorité relative, ou, pour mieux dire, de l'extrême faiblesse du genre comique. La comédie amusante, la satire vivante des mœurs nationales, l'art enfin de peindre les hommes, non dans la chimère de quelque conception héroïque, mais dans leur train de vie habituel, sont toujours des dons refusés par la nature au génie germanique. Peut-être le sens et le plaisir du trivial sont-ils incompatibles avec l'élévation qui lui est habituelle et les instincts de dignité morale qui lui sont propres. Peut-être aussi l'Allemagne a-t-elle perdu ou émoussé dans un commerce trop assidu avec l'art si calme de la Grèce antique la pointe de son esprit et sa verve comique.

1. Voy. M. Devrient, tome Ier, p. 30.

Quoi qu'il en soit de la cause de cette impuissance de l'Allemagne en fait de comédie, le fait même de cette impuissance ne saurait être mis en doute. Dès lors, n'est-il pas un peu étrange de voir à un certain moment de son histoire littéraire la comédie tout à coup en pleine vigueur, en pleine vogue chez elle, et n'est-il pas logique au contraire d'attribuer la singularité de ce subit éveil et d'une fécondité si contraire aux traditions de la race, à l'heureux hasard d'une éducation exceptionnelle? Ai-je besoin maintenant de rappeler les noms de ces écrivains qui, à la fin du dix-huitième siècle, donnèrent à l'Allemagne un théâtre comique, fort négligé aujourd'hui par l'Allemagne elle-même, tant une vocation de gravité respectueuse semble la détourner de ces libres et vulgaires tableaux de la vie quotidienne? Les noms de Schrœder, d'Iffland, de Kotzebue, sont connus en France. Ce sont eux surtout que, par une induction que je crois légitime, je signale comme des débiteurs, plus ou moins sans le savoir, du génie de Molière, non-seulement parce qu'ils le connaissaient lui-même, mais principalement parce que, tous les trois, ils semblent s'être formés à l'école de Holberg. Je n'entends pas affirmer qu'ils se soient tous bien clairement rendu compte de la double influence qu'ils subissaient. Il me suffit que cette double influence fût alors dans l'air du temps et comme à l'état d'amalgame inséparable.

Pour Schrœder que j'ai nommé le premier, M. Devrient[1] lui-même le rattache directement à la tradition de notre comédie classique. Ne serait-ce point assez déjà qu'il se soit constamment essayé dans la comédie de caractère ? Iffland, qui avait vécu longtemps dans l'intimité de Rahbek, n'a pas

1. Tome IV, p. 173. Das Gebiet des Characterlustspiels, von Molière und Holberg eroeffnet, auf dem Lessing das Muster der *Minna von Barnhelm* aufgestellt, dies Gebiet war fast veroedet. Die Stuecke dieser Dichter, sowie ihrer Nachfolger, *Schroeder und Iffland*, etc.

cessé de placer la comédie dans le sein de la famille. N'est-ce point encore tout ce qu'il nous faut pour penser que Holberg et Molière ne sont point restés étrangers à l'éducation de son talent? Iffland, au surplus, a pris la peine de nous raconter lui-même que ce fut une représentation du *Malade imaginaire* qui, dès sa cinquième année, éveilla en lui la première conscience de sa vocation comique. Quant à Kotzebue, l'écrivain le plus fécond et le plus considérable sans contredit de cette petite école, nous savons tout particulièrement quelle étude spéciale il avait faite des œuvres de Holberg. Il a traduit, mais non sans prendre de grandes libertés de réduction ou de changement, quatre pièces de son théâtre, *Jeppe de Bjerg*, *Don Ranudo de Colibrados*, le *Onze juin* et le *Petit paysan en gage*. Nous trouvons également dans Kotzebue une traduction en vers des *Femmes savantes*. Au reste, la vivacité de sa verve, sa polémique hardie contre l'esprit de routine, surtout peut-être certains effets d'antithèse prolongés à plaisir, soit dans le cours du dialogue, soit dans l'enchaînement des scènes, révèlent en lui bien plus clairement encore une heureuse intelligence des secrets de l'art de Molière et de Holberg. Personne ne lira certains passages, certaines séries de vives répliques, dans ses meilleures comédies, sans être frappé de l'analogie des procédés. N'insistons pas davantage. Si toute recherche de paternité en matière littéraire est délicate et reste toujours un peu incertaine, combien le péril et le doute ne doivent-ils pas augmenter, quand, au lieu d'un père, c'est d'un aïeul qu'il s'agit de faire valoir les droits? Gardons-nous donc de vouloir saisir par une démonstration en règle une si lointaine ressemblance, ce reflet d'un reflet, et contentons-nous de conclure que l'art de se rire des travers humains, sous le prétexte plutôt qu'avec l'espoir de les corriger, est un art que l'Allemagne n'a point à disputer à la France.

Qu'on ne suppose pas cependant, et c'est par là que je terminerai, qu'en signalant jusqu'à la simple probabilité de ces infiltrations directes ou indirectes du génie français chez nos voisins, j'aie obéi à un sentiment mesquin et jaloux de fatuité nationale. Le temps est passé où chaque peuple se croyait avec la plus sérieuse des naïvetés le centre unique et immuable du mouvement moral de ce monde. Je ne veux pas sans doute me défendre du patriotique et légitime plaisir qu'il y a pour nous tous à suivre pendant le dix-huitième siècle la diffusion et l'ascendant des idées françaises à l'étranger. Mais la convenance et le sentiment de la modestie nationale ne doivent point cependant nous détourner de ces études comparées et de ces larges questions d'influence littéraire. N'est-il point évident qu'une patiente analyse de ces alluvions de l'histoire littéraire est la seule méthode par laquelle on puisse arriver à dégager, sous le vaste réseau d'influences superposées qui couvre l'histoire de la civilisation européenne, la part et le fond même du génie propre à chaque race et à chaque siècle ? Quel consolant et admirable spectacle surtout que celui qui nous montre, au lieu de ces vulgaires et aventureux triomphes de la force, l'ascendant régulier et bienfaisant de toute grande supériorité intellectuelle ! C'est là vraiment, je l'avoue, ce qui me touche dans cette contemplation rétrospective de notre vieille prépondérance littéraire et morale. Il reste aujourd'hui peu de chose du sang dont nous avons si souvent inondé les plaines et les vallées du continent les plus favorables à une stratégie correcte et victorieuse. Mais il a suffi que Molière eût du génie pour que le Danemark eût bientôt à son tour un théâtre, c'est-à-dire pour que la civilisation y fît un pas en avant. Négligeons donc moins à l'avenir l'étude de ces échanges d'idées de peuple à peuple. Ces grandes périodes d'imitation volontaire sont en réalité dans l'histoire des lettres ce que les

invasions et les conquêtes étaient jadis dans l'histoire militaire. Si par conséquent il est vrai que tout tende aujourd'hui à limiter le rôle de la force dans la décision des affaires humaines, il importe plus que jamais d'accorder une attention toute particulière à ces alternatives continues de prêts et d'emprunts, à ces flux et reflux des opinions et des mœurs, enfin à cette réciprocité d'éducation et de rajeunissement perpétuel qui ont fait jusqu'ici la vie commune des peuples de l'Europe, et qui finiront, s'il plaît à Dieu, par en faire quelque jour aussi la vie fraternelle.

FIN.

Vu et lu,

A Paris, en Sorbonne, le 30 mars 1864, par le doyen de la Faculté des lettres de Paris.

J. VICT. LE CLERC.

Permis d'imprimer,
le vice-recteur,

A. MOURIER.

